



Treball de fi de grau

EL *NON-FINITO* DE MICHELANGELO BUONARROTI



Anna Perán Perelló

NIUB:14753222

Tutor: Dr. Vicenç Furió

Juny 2018

Rima 151, "Non ha l'ottimo artista alcun concetto"

*Non ha l'ottimo artista alcun concetto
c'un marmo solo in sé non circonscriva
col suo superchio, e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all'intelletto.
Il mal ch'io fuggo, e 'l ben ch'io mi prometto,
in te, donna leggiadra, altera e diva,
tal si nasconde; e perch'io più non viva,
contraria ho l'arte al disiato effetto.
Amor dunque non ha, né tua beltate
o durezza o fortuna o gran disdegno,
del mio mal colpa, o mio destino o sorte;
se dentro del tuo cor morte e pietate
porti in un tempo, e che 'l mio basso ingegno
non sappia, ardendo, trarne altro che morte.¹*

Michelangelo Buonarroti

*Fotografia de portada: Particular de l'escultura *Il Crepuscolo*, Tomba del duc *Lorenzo de' Medici*, *Sagrestia Nuova*. Conjunt monumental de *San Lorenzo*, Florència.

Fotografia realitzada per A. Peran.

¹ GIRARDI, Enzo Noe. *RIME di Michelangelo Buonarroti*. Bari: Letteratura Italiana Einaudi, 1967, p.161.

ÍNDIX

1. INTRODUCCIÓ: OBJECTIUS I METODOLOGIA.....	4-8
1.1 Objectius.....	4-5
1.2 Motivacions.....	5-6
1.3 Metodologia.....	6-8
2. BREU ESTAT DE LA QÜESTIÓ.....	9-15
3. INTRODUCCIÓ A LA FIGURA DE MICHELANGELO BUONARROTI I AL CONCEPTE DE <i>NON-FINITO</i>	16-22
3.1 Michelangelo Buonarroti: formació i producció artística.....	16-21
3.1 Qüestions terminològiques: el concepte de " <i>non-Finito</i> " Michelangiolesco al llarg dels segles.....	22
4. EL <i>NON-FINITO</i> DE MICHELANGELO EN LA LITERATURA ARTÍSTICA DEL SEGLE XVI AL XXI.....	23-53
4.1 Les fonts de l'època: Vasari i Condivi.....	23-33
4.1.1 El tractament del <i>non-finito</i> per part de Vasari en les edicions de <i>Le Vite</i> de la Torrentina i la Giuntina.....	23-31
4.1.2 Els nous camins estilístics.....	25-28
4.1.3 Causes de l'inacabat segons Vasari i Condivi.....	28-32
4.1.4 El tractament del <i>non-finito</i> en la biografia de Condivi.....	32-34
4.2 Les fonts dels segles XVII-XVIII.....	34-36
4.3 Les fonts del Romanticisme: el segle XIX.....	36-39
4.4 La historiografia moderna i la Consolidació del " <i>Non-Finito</i> ".....	39-57
4.4.1 Les aportacions del segle XX.....	39-55
4.4.2 Les aportacions del segle XXI.....	55-57
5. CONCLUSIONS PROVISIONALS I POSSIBLES VIES D'INVESTIGACIÓ.....	58-61
6. BIBLIOGRAFIA.....	62-65
7. ANNEX.....	66-76
8. ÍNDIX D'IL·LUSTRACIONS	77-80

1. INTRODUCCIÓ: OBJECTIUS I METODOLOGIA

El *Non-Finito* del cèlebre Michelangelo Buonarroti (1475-1564) és un dels aspectes de la seva obra que més diversitat d'opinions ha suscitat des del segle XVI fins l'actualitat. El motiu o els motius que van portar al polifacètic artista a deixar gran part de la seva producció artística inacabada, especialment aquella escultòrica, és encara avui dia una gran incògnita. Aquesta gran incertesa que gira entorn a una part de la seva obra, ha generat un gran debat entre els estudiosos. Les fonts antigues que puguin aportar certeses sobre aquest tema són tant escasses, que les hipòtesis formulades en l'actualitat tenen gairebé sempre com a base al biògraf de Michelangelo, Ascanio Condivi², però sobretot a l'arquitecte, pintor i escriptor Giorgio Vasari³.

1.1 Objectius

En el meu treball tinc com a objectiu centrar-me en la producció artística inacabada de Michelangelo i fer un anàlisi de tot el que s'ha dit al respecte, fent més èmfasi en la seva escultura, per la rellevància que les fonts consultades li atorguen en relació al *non-finito* respecte la pintura i l'arquitectura. És per això, que en el treball es farà referència a les tres grans arts, però sobretot, l'anàlisi girarà entorn a la seva escultura, la qual ha estat considerada pels estudiosos del cèlebre artista, el paradigma i el símbol per excel·lència del *non-finito Michelangiolesco*.

Aquest estudi no té com a objectiu fer un repàs de tota l'obra de l'artista, ni tan sols centrar-se en fer descripcions monogràfiques sobre unes obres específiques, sinó que duré a terme un estudi a partir d'una visió global de totes les obres inacabades i de les possibles causes. És per això que al llarg del treball puc citar obres considerades "acabades" de Michelangelo, però no em detindré a explicar-les, simplement en faré

² CONDIVI, Ascanio. *Vita di Michelangelo Buonarroti*. A: RECUPERO, Jacopo. *Michelangelo*, Roma: De Luca Editore, 1964.

³ VASARI, Giorgio. *Michelangelo Buonarroti*. A: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, (nelle redazioni del 1550 i 1568) a càrrec de Gaetano Milanesi. Florència: Sansoni Editore, 7voll, 1906: anomena en més ocasions l'inacabat de les obres de Michelangelo respecte al biògraf oficial de Michelangelo, A. Condivi, el qual no en farà tanta referència.

referència, per exemple, per ajudar-me en l'anàlisi o per contextualitzar la vida o l'obra de l'artista. De les obres inacabades, en canvi, es possible que algunes d'elles tinguin un especial interès en aquest treball perquè l'inacabat hagi estat motiu d'un estudi més exhaustiu per part dels experts a partir dels quals he basat el meu treball.

1.2 Motivacions

Pel que fa a les motivacions per a l'elecció del tema, aquestes estan estretament vinculades amb el gran interès que he sentit sempre per la vida i obra d'aquest artista i amb una de les experiències que més m'han marcat a nivell personal i acadèmic: l'Erasmus a Roma. El meu interès per aquesta figura de l'art no es va originar en un moment precís, però el tema del *Non-Finito* podria dir que té com a punt de partida una de les classes de Manierisme i Classicisme amb la professora Dr. Carme Narváez. El dia que a classe es va tractar el *Non-Finito* en l'escultura de Michelangelo, un tema que fins aquell moment jo desconeixia, em va causar una gran emoció i interès. Acabava de descobrir un aspecte que ignorava per complert d'un dels artistes que més admirava. D'ençà d'aquell moment tenia allò fonamental i del qual necessitem tots per poder endinsar-nos en el món del coneixement: la curiositat.

Un any després d'haver cursat la matèria de Manierisme, vaig realitzar un Erasmus a Roma. La *Università degli Studi di Roma Tre* va ser la que vaig escollir per dur a terme els meus estudis durant el curs acadèmic 2016-2017. Els motius que em van portar a fer aquesta elecció van ser diversos, però entre ells, em vaig sentir especialment atreta per dos cursos que ofería l'esmentada universitat en el seu programa d'estudis vinculats amb Michelangelo: Un curs monogràfic sobre la *Cappella Sistina* i una matèria anomenada "*Storia dell'arte moderna a Roma durante il pontificato di Leone X*", on es tractava, entre molts altres temes, la influència que va tenir Michelangelo en l'art de Roma durant el període històric-artístic de Leone X.

A partir d'aquest contacte amb l'art del manierisme a Roma i la meva incessant curiositat per saber més sobre aquest *non-finito*, del qual havia escoltat tantes opinions i controvèrsies, vaig decidir que podria realitzar el meu treball sobre aquest tema i veure quin era l'estat de la qüestió. És per això que vaig escollir aquest aspecte com a objecte

d'estudi, després de consultar-ho i parlar-ho amb el tutor del meu Treball Final de Grau, el Dr. Vicenç Furió, el qual també hi va estar d'acord.

1.3 Metodologia

Pel que fa a la metodologia, en un inici la recerca de fonts antigues va ser difícil. De fet, he trobat molta més informació actual que antiga. No serà fins al segle XVIII amb el sorgiment de les Acadèmies i la crítica d'art que es teoritzarà sobre l'estètica de l'art. Malgrat ser Michelangelo un dels artistes més reconeguts de la història de l'art, el problema del *non-finito* en les seves obres ha estat poc tractat en les fonts i en els estudis dels especialistes i la manera de fer-ne referència, com veurem, també ha anat variant amb el pas dels segles adaptant-se als canvis de la història del pensament i de la teorització de l'art. De fet, no serà fins el segle XX quan se li atorgarà a l'inacabat una categoria estètica. És per això, que el debat sobre el *non-finito* es desenvolupa principalment en el segle XX.

Malgrat les actes de congressos i articles que s'han publicat avui dia sobre aquest tema, em sobta que aquest aspecte de Michelangelo no hagi estat més objecte d'estudi, sent aquest artista una de les personalitats de l'art que més mirades ha concentrat al llarg de la història. Trobo una mancança d'anàlisis més exhaustives sobre el tema de l'inacabat ja sigui sobre aquest artista, com al llarg de la història de l'art, des de l'antiguitat fins als nostres dies. És per això que per a la realització d'aquesta anàlisi m'he basat en articles publicats en revistes i actes de congressos del segle XX on hi ha hagut un gran debat sobre aquesta qüestió, però només he trobat un llibre actual escrit en alemany que tracta monogràficament el *non-finito* de Michelangelo i Rodin i del qual no he trobat cap traducció.

Per tal de dur a terme la recerca de les fonts consultades, en un primer moment vaig consultar els catàlegs de biblioteques que estaven al meu abast. En segon lloc, vaig consultar el catàleg "OPAC SBN *Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale*", que és un catàleg de biblioteques italianes on vaig trobar diversos articles online, a més d'altres que no estaven digitalitzats. Els no consultables a través de recursos electrònics, vaig veure que els podia trobar, principalment, en biblioteques públiques i fundacions

privades a Roma. Al desembre vaig realitzar un primer viatge a Roma, allà vaig anar a la Biblioteca *Carlo Argan del dipartimento di storia dell'arte e dello spettacolo dell'Università degli studi di Roma "la Sapienza"*, on vaig poder fotocopiar dos articles. Però no va ser aquesta l'única biblioteca a la que vaig anar a la recerca d'informació, també vaig estar a la preciosa *Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana*, biblioteca que forma part del *Palazzo Corsini* i que es troba a l'entranyable barri del *Trastevere*. A banda de gaudir de la bellesa de la biblioteca, vaig poder accedir, gràcies a l'amabilitat dels bibliotecaris, a fotocopiar altres dos articles.

A més a més de les biblioteques, vaig trobar una acta d'un congrés sobre Michelangelo que es trobava en el fons d'una biblioteca que forma part d'una associació privada anomenada ⁴*"Italia Nostra"*. Uns mesos més tard, a l'abril, vaig fer un segon viatge a Itàlia, aquest cop de Roma em vaig desplaçar a Florència amb la intenció de fer algunes fotografies a les escultures inacabades de Michelangelo que es troben a la *Galleria dell'Accademia* i a la *Sagrestia Nuova*.

A banda de la bibliografia i els tractats d'art antics que he pogut trobar al *Fons de Reserves de la UB*, a la *Biblioteca Nacional de Catalunya* i a la *biblioteca de lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona*, gran part dels articles els he trobat gràcies als recursos electrònics. Puc fer esment, especialment, a una pàgina web dedicada a recursos digitals del patrimoni cultural italià d'on he pogut extreure una gran quantitat d'articles digitalitzats o bé el JSTOR. M'he trobat amb alguna problemàtica relacionada amb la protecció d'informació d'aquests articles i revistes consultables online, ja que aquestes pàgines no sempre són consultables fora del país d'origen, en aquest cas d'Itàlia, o bé la informació que comparteixen té una protecció que impedeix una bona lectura.

La decisió d'estructurar l'índex per segles, seguint l'ordre cronològic de les publicacions rellevants de l'objecte d'estudi, ha permès donar una visió global de l'estat de la qüestió del *non-finito* observant com s'ha tractat el tema al llarg dels segles i el desenvolupament d'aquest fins l'actualitat.

⁴ Aquesta associació vetlla pels bens culturals, artístics i naturals d'Itàlia, difonent a Itàlia els beneficis sobre la conservació del paisatge urbà, rural i dels monuments.

Per concloure, també voldria fer esment al motiu pel qual he decidit no traduir el nom de Michelangelo al català en aquest treball. Tot i que existeix la forma adaptada d'aquest nom al castellà i al català, ha estat una decisió personal la que m'ha portat a mantenir el nom en italià. Crec que la traducció de topònims, noms propis o bé de tractats o altres tipus de documents, en el context de la recerca o de l'estudi acadèmic-universitari, pot portar a incongruències i incomprensions. Un ús de la terminologia específica en el camp intel·lectual ens ajuda a seguir un rigor històric i a respectar els orígens del nostre objecte d'estudi.

2. BREU ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Michelangelo Buonarroti (1475-1564), es considera un dels més importants i polifacètics artistes de la història de la humanitat per la brillant i abundant producció artística que va realitzar durant la seva vida longeva. És un dels artistes dels que més informació ens ha arribat tant de la seva vida personal com de la seva obra i això ho devem, en part, a dues importants biografies: Ascanio Condivi⁵ (1525-1574) i Giorgio Vasari⁶ (1511-1574). Són també d'un inestimable valor per al coneixement de Michelangelo la gran quantitat de correspondència que ens ha arribat fins els nostres dies, a més de la seva producció literària en forma de rimes i els múltiples contractes d'algunes de les seves obres.

En l'amplia carrera artística de Michelangelo podem observar diferències estilístiques entre aquella produïda durant la seva joventut respecte la de la seva maduresa. És especialment trencadora aquella dels seus últims anys de vida, període vital de Michelangelo que coincideix amb la seva decadència senil i on experimenta un profund sentiment cristià. És aquest el període on trobem la major part d'obra inacabada i on aquestes obres adquireixen matisos d'inacabat o “*non-finito*” diferents, fins i tot en una mateixa obra trobem l'alternança de parts definides i parts inacabades creant múltiples contrastos.

Quins van ser els motius o el motiu que van portar a l'artista de la polida i acabada Pietà Vaticana de la seva joventut a realitzar obres, com per exemple, la Pietà Bandini, il Cristo ligneo o gli Schiavi per la Sepoltura del papa Giulio II on percebem un clar inacabat?

El “*Non-finito*”, terme italià que es tradueix com a “inacabat” o “no conclòs”. Concepte que la modernitat li ha atorgat connotacions que remetien a la percepció estètica, però en un origen el seu significat remetia a una obra inacabada respecte a la seva execució. Vasari i Condivi utilitzaran termes com “*non finì*”, “*imperfette*”, “*non finite*” per designar

⁵ CONDIVI, Ascanio, *Vita di Michelangelo*. A: RECUPERO, Jacopo. *Michelangelo*, Roma: De Luca Editore, 1964.

⁶ Giorgio Vasari va dedicar amb devoció a Michelangelo l'última biografia del segon volum de l'edició de *Le Vite* (1550) anomenada *Torrentiniana* i la segona edició (1568) anomenada *Giuntina*. Aquesta última va ser completada amb les informacions de la biografia de A. Condivi.

totes aquelles obres que van quedar inacabades respecte a la seva execució, bé perquè parts d’una obra no haguessin estat acabades, o perquè la superfície d’una escultura no hagués estat sotmesa a la fase final del poliment, creant així una textura rugosa que aportava a l’obra una sensació d’aparent d’esbós o indefinit.

Michelangelo va ser un dels artistes que més obres va deixar inacabades, un aspecte que trobem de manera significativa i recurrent en la seva producció escultòrica, la qual ha estat considerada pels estudiosos la que millor representa aquest concepte per les possibilitats expressives i de tractament de la matèria que la tècnica escultòrica té respecte a la pintura. Tot i així, també trobem obres pictòriques i arquitectòniques inacabades, com per exemple en pintura la *Madonna di Manchester o il Seppellimento* i en arquitectura el projecte arquitectònic inacabat per a la façana de *San Lorenzo* de Florència.

En l’actualitat, existeix encara, un gran debat entorn a aquesta qüestió de l’obra de Michelangelo, per la remarcable incidència en la seva producció artística. Si bé, no és l’únic artista que al llarg de la història va deixar obres inacabades, podem citar al mateix Leonardo Da Vinci, Rodin, Rembrandt, entre d’altres. Però, per què el que la modernitat ha anomenat com a “*non-finito*” ha creat tanta controvèrsia en aquesta figura de l’art respecte a altres artistes?

La vida personal de Michelangelo va estar profundament marcada per diferents infortunis, especialment durant la seva maduresa, a més la seva personalitat ha estat sempre caracteritzada per la irascibilitat, l’auto-exigència i molt especialment al final de la seva vida, per un marcat pensament neoplatònic i un profund sentiment religiós. Aquestes han estat qüestions que han cridat especialment l’atenció als especialistes alhora d’estudiar-lo, de fet, s’han establert possibles relacions entre aquestes característiques de l’artista i la clara disparitat estilística que es crea entre la seva etapa de joventut i maduresa i el recurrent *non-finito* del seu últim període artístic.

S’han analitzat els possibles motius que van poder portar-lo a deixar la meitat de la seva producció artística inacabada i s’han establert dues possibles causes: les obres abandonades per causes accidentals, és a dir, les circumstàncies que no depenien de l’artista; i les obres que van romandre inacabades (suposadament amb intencionalitat

per part de l'artista) i que no obstant el seu estat indefinit, alguns estudiosos les han volgut considerar obres acabades perquè aquest recurs tècnic aporta a l'obra una estètica poètica.

La classificació de les possibles causes seguint aquests dos grans paràmetres és sempre hipotètica, ja que la manca de fonts documentals no ens poden aclarir les causes dels inacabats. No obstant, és aquesta la divisió en la que estan d'acord majoritàriament els estudiosos, els quals creuen en l'existència de motius exteriors i motius intencionals com a causes de l'inacabat, encara que tots ells en debat. Sergio Bettini⁷, però, és un dels especialistes que no creu que hagués pogut existir cap motiu exterior que hagués pogut portar a Michelangelo a deixar les obres esbossades.

Les primeres informacions que ens arriben sobre les obres inacabades de Michelangelo es produeixen en el mateix segle XVI de la mà de Vasari a l'edició del 1550 de *Le Vite* i posteriorment en la segona edició del 1568. No obstant i el caràcter anecdòtic que denoten les explicacions de Vasari i les reserves que s'han pres els estudiosos de Michelangelo en creure de manera fidedigna aquestes explicacions, Vasari conjuntament amb Condivi, són les principals fonts per al coneixement de Michelangelo.

Per tal d'entendre com tracten Vasari i Condivi el tema de l'inacabat en les respectives biografies, hem d'interpretar el llenguatge dels escriptors, ja que no utilitzaran mai el concepte “*non-finito*”, sinó que empraran altres termes, com per exemple: “*imperfessione*”, “*perfezzione*”, “*statue abozzate o bozzati*” o “*parti finite e no*”. A partir d'aquests mots tant Vasari com Condivi faran referència a l'estat d'inacabat de l'obra, Wohlrab dirà com “una obra inacabada respecte a la seva execució⁸”, però mai com un

⁷ BETTINI, Sergio, “Sul Non-Finito di Michelangiolo”, *La Nuova Italia*, N.6, 20 giugno 1935-XIII, ed. Firenze, pàg.3.

⁸ WOHLRAB, Christiane, *Non-finito als Topos der Moderne*, München: Wilhem Fink. Kunsthischen Institut der Freien Universität Berlin, 2016, p. 17. Cal esmentar que d'aquesta publicació no s'han trobat traduccions que hagin fet possible la lectura de tot el llibre. En aquest estudi, ha estat possible fer referència a aquesta publicació gràcies a una traducció d'una part d'aquest llibre realitzada per una empresa especialitzada en traduccions.

concepte lligat a una experiència estètica autònoma tal i com l’entendríem en l’actualitat.

Aquests conceptes de *perfezione i imperfezione* emprats per Vasari i Condivi, segons Paola Barocchi⁹, tindrien com a sinònims en el llenguatge modern els termes “*Finito-non Finito*”.

Tant Condivi com Vasari creuran que la bellesa d’una obra no depenia del seu estat d’acabat, fet que ens fa reflexionar sobre la modernitat del pensament dels dos escriptors que amb aquestes paraules ho expressaran:

Condivi: *né lo sbizzo impedisce la perfezione e la bellezza dell’opera*¹⁰.

Vasari: “(...) *ancora che non siano finite le parti sue, si conosce, nell’esser rimasta abbozzata e gradinata, nella imperfezione della bozza, la perfezione dell’opera*”¹¹.

Vasari, seguint l’argument defensat per Condivi, atribuirà com a causes d’aquesta imperfecció a la insatisfacció de l’artista, ja que el “*concetto*” de l’obra que tenia en el seu interior no es corresponia amb l’obra materialitzada. Aquest pensament de Michelangelo vers l’obra d’art, segons l’historiador de l’art Panofsky dirà al segle XX, estava fortament influenciat pel neoplatonisme¹², una corrent filosòfica que defensava que l’espiritualitat residia en la materialitat. Aquesta corrent, com veurem, va tenir un fort impacte tant en la personalitat de Michelangelo, com en la seva producció literària i artística.

⁹ P.BAROCCHI, *Finito e non-finito nella critica Vasariana, Arte antica e moderna*, 1958, p.221.

¹⁰ RECUPERO, Jacopo. *op.cit.* p.10

¹¹ VASARI, Giorgio, (G.Milanesi), Vol.VII, *op.cit.* pàg.9.

¹² PANOFKY, *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza Editorial, 1972, p.247: El *neoplatonisme* va ser una de les corrents filosòfiques impulsades per “l’Acadèmia Neoplatònica” de Florència entre els segles XV-XVI i que va tenir com a principal representant a Florència a Marsilio Ficino.

Segons Panofsky, va ser a través dels grans humanistes i escriptors com Dante amb la *Divina Commedia*, Ficino i el *Commentario de Pico della Mirandola*, que Michelangelo va intensificar el seu interès per l’Acadèmia Neoplatònica.

Observem com al segle XVII, Michelangelo tot i ser una figura valorada, deixa de ser idolatrada com ho va ser en el seu segle, segons Bandini¹³,” hi haurà un cert rebuig a aquesta figura de l’art com a conseqüència dels cànons que imposava la Contrareforma. És per això que en aquest segle trobarem grans biògrafs com Bellori o Scannelli que concebran Michelangelo com “*un artista sense gracia i extravagant*”¹⁴.

To i així, sabem que l’admiració per la “*grande maniera*” de Michelangelo era encara viva entre artistes del Barroc com Michelangelo da Merisi, anomenat “*il Caravaggio*” pels seus orígens. Altres artistes del barroc italià com Pietro Da Cortona i Domenico Ottonelli en el *Trattato della Pittura e la scultura, uso et abuso loro, (1652)*¹⁵ parlen d’aquest com “*il famosissimo Michel’Angelo*” que més obres esbossades va deixar com a conseqüència de la insatisfacció, tal i com expliquen Vasari i Condivi a les biografies. Cal esmentar que en aquest tractat es fa referència a l’inacabat a través dels termes “*abbozzo*” i “*non-finita*” el que ens confirma que ja en el segle XVII el terme “*non-finita*” s’utilitzava per esmentar una obra inacabada.

Wohlrab Christiane¹⁶ porta a terme un rellevant estudi sobre el *Non-Finito* en Michelangelo i Rodin on explica que Raphael Rosenberg situa el primer us d’aquest terme com a tecnicisme relacionat amb les escultures de Michelangelo al segle XVIII a la *Guia d’art italià* de Jonathan Richardson del 1728. En aquesta publicació podem observar en cursiva l’expressió “*non-finies*”¹⁷ utilitzada per descriure les escultures de la Sagrestia Nuova. W.Christiane afirma que tot i trobar aquest terme al segle XVIII per fer referència de les escultures inacabades de Michelangelo, aquest concepte no quedarà establert com a tecnicisme fins al segle XX.

¹³ BANDINI, Miguel Ángel escultor. Barcelona: Ed.Polígrafa, 1981, p.9.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ OTTONELLI, Giovanni Domenico; BERRETTINI, Pietro (da Cortona). *Trattato della Pittura e Scultura, Uso Et Abuso Loro, (1652), a cura di Vittorio Casale*. Treviso: Libreria Editrice Canova, 1973.

¹⁶ C.WOHLRAB. *Non- finito als Topos der Moderne, Munchen: Wilhem Fink*. Kunsthischen Institut der Freien Universität Berlin, 2016, p.17.

¹⁷Veure el tractat: RICHARDSON, Jonathan (père et fils). *Traité de la Peinture, et de la Sculpture*. Amsterdam: Chez Herman Uytwerf, 1728; en particular l’expressió “*non-finies*” a l’annex I, pàg.67.

Amb el Romanticisme tornarà a haver-hi un intent per recuperar la figura i l'estil de Michelangelo. Eugène Delacroix, pintor del romanticisme, entre els anys 1857 i 1863 escriurà *Journal De Eugène Delacroix*¹⁸ on aportarà la seva opinió sobre el tema del *non-finito* de Michelangelo. L'artista del romanticisme, entres altres qüestions, parlarà d'inacabat com una "desproporció" i dirà que l'inacabat de les escultures del cèlebre artista ajudaran a accentuar les parts completes de l'escultura inacabada. Veiem, d'aleshores, com Delacroix, a aquest *non-finito* li atribueix un efecte estètic, el qual es produeix, segons ell, quan entren en contrast l'inacabat amb l'acabat.

Eugène Guillaume, crític d'art i membre de l'Acadèmia francesa al 1862, segons Franca Dalmaso¹⁹, serà aquest en la *Gazette des Beaux Arts* en fer la primera aportació important a la crítica moderna sobre el *non-finito* en l'escultura de Michelangelo. Guillaume interpreta l'inacabat de Michelangelo des del punt de vista romàntic, i encara que admet que les escultures no van ser acabades, els atorga sentiments humans com el patiment, ja que és aquest el motiu pel qual no poden sortir de la presó on es troben encadenades.

Als segles XX i XXI, el tema del *non-finito*, serà una de les qüestions que més es debatan, Venturi i Bertini per exemple, reprendran l'argument de Delacroix on les parts *non-finite* ajudaran a accentuar aquelles *finite*; el gran especialista en Michelangelo De Tolnay, escollirà la vessant neoplatònica com a base per a explicar el *non-finito michelangioloesco*, argument que reprendrà i ampliarà posteriorment el crític d'art Panofsky. Altres especialistes com A.Prandi entendrà el *non-finito* com un efecte

¹⁸ DELACROIX, Eugène. *Journal De Eugène Delacroix (1857-1863)*. Paris: Librairie Plon M.CM.L. Publicat des del manuscrit original amb una introducció i notes de André Joubin, Vol.III, Edició revisada i ampliada, 1950.

¹⁹ DALMASO, Franca. A proposito del <<non finito>> in Michelangelo, un giudizio di Delacroix nel <<Journal>>, *trabajos del "Nuovo Circolo Michelangioloesco". Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Torino, Serie II- Vol. XXII, Fasc. I-II, Firenze: Vallecchi Editore, 1954, pp. 211-215.

pictòric, com un *sfumato Leonardesco*²⁰, per tant, aquesta tècnica no es reduiria només a les obres inacabades, també es podria trobar en aquelles acabades, el que inclouria no només l'escultura, sinó també la pintura.

Però si en algun argument estarien d'acord els crítics d'art de la historiografia moderna és en el fet que caldria portar a terme un anàlisi individualitzat de cada obra de Michelangelo per entendre quins van ser els diferents motius en cada cas que van portar a aquest artista a abandonar els diferents projectes i/o a deixar-los en estat d'inacabat. Si aquests van ser intencionats o no, no ho sabrem mai, motiu pel qual el debat està obert. Un *non-finito* que ha creat gran diversitat d'opinions i del que es continuarà a debatre per ser un tema obert en la història de l'art perquè les fonts no ens han permès extreure unes conclusions clares i específiques que puguin donar llum a totes les obres de l'artista manierista per excel·lència.

²⁰ PRANDI, Adriano. "Il problema del <<Non Finito>>, *Istituto di Storia dell'arte dell'università di Bari studi e contributi di storia dell'arte e di archeologia cristiana*. Bari: Adriatica Editrice, N.S. Fascicolo N.2, 1966, pp. 5-29.

3. INTRODUCCIÓ A LA FIGURA DE MICHELANGELO BUONARROTI I AL CONCEPTE DE “NON-FINITO”.

No podem entendre la producció artística de Michelangelo sense abans fer esment als principals fets històrics, polítics i biogràfics que van poder tenir una relació i inclús una influència en el pensament i en l’obra de l’artista. Com veurem, els especialistes estableixen possibles vincles entre els fets viscuts per l’artista, ja siguin polítics com personals, amb les obres inacabades. És per això, que cal que donem una especial importància a les seves dades biogràfiques i als fets històrics succeïts en el context en el que va viure Michelangelo per poder entendre aquest aspecte específic de l’obra de l’artista a estudiar.



Fig. 1: Emilio Santarelli, *Statua di Michelangelo Buonarroti*, (1840). Nínxol de la lògia de la Galleria degli Uffizi, Florència.

3.1 Michelangelo Buonarroti: formació i producció artística

Michelangelo Buonarroti²¹ (1475-1564)²², Nascut a la ciutat de Caprese, fill de Ludovico di Lionardo Simoni i Francesca di Neri di Miniato de la Sera. La família Buonarroti va viure

²¹ C.DE TOLNAY,Ch. (1985), p.10: ens aporta el nom original de l’artista: *Michelagnolo di Ludovico di Lionardo di Buonarroti Simoni*. A partir de l’estudi de les diverses fonts de l’època podria concloure que el nom de l’artista no se’ns presenta escrit sempre de la mateixa manera. Vasari a *le Vite* l’anomena *Michelagnolo Buonarruoti*. El mateix artista que ens ocupa, també signa de manera diferent en les seves cartes, trobem tant *Michelagnolo* com *Michelagnolo*. Inclús, en algunes cartes es reafirma com a escultor, signant “*Michelagnolo scultore*”.

²²A.GOTTI, *Vita di Michelangelo Buonarroti narrata con l’aiuto di nuovi documenti*. Firenze: Gazzetta d’Italia, 1875, vol. I, p.3 : Al segle XVI a Florència se seguia un altre calendari, l’any iniciava amb l’Encarnació, motiu pel qual, Ludovico Buonarroti, en la seva memoria fa referència a l’any 1474 com a data de naixement del fill, encara que també especifica l’any 1475 com a data de naixement en el calendari romà: “*Ricordo come ogi questo dì 6 di marzo 1474, mi nacque uno fanciulo mastio: posigli nome Michelagnolo (...). Nota che addi 6 di marzo 1474 è alla Fiorentina ed incarnatione, et a la Roma na a nativitate, è 1475.*”

al barri de *Santa Croce* de Florència ja des del segle XIII i Michelangelo viuria en aquest barri durant el temps que va romandre en aquesta ciutat. Michelangelo seria el primer artista de la família i no va trigar en fer-ho notar, ja que des de la infantesa va començar a destacar pels seus dots artístics. En un inici el pare va voler que estudiés amb l’humanista Francesco da Urbino (Condivi), però les seves dots artístiques el van portar a la *bottega* (taller) del Ghirlandaio on es va iniciar com a aprenent a l’abril de 1488. Un any després va entrar a estudiar al *Giardino del casino Mediceo*²³.



Fig. 2: Atribuïda a Francesco di Lorenzo Rosselli, “Vista della Catena”, (1887).
Vista de Florència circa 1470. Musei Civici Fiorentini, Florència.

Segons De Tolnay²⁴, és a partir d’aquesta experiència d’aprenentatge al jardí on Michelangelo descobrirà la seva passió per l’escultura. Lorenzo il Magnifico al veure les seves habilitats artístiques posarà al jove aprenent sota la seva protecció des de l’any 1490 fins el 1492, anys en els quals Michelangelo formarà part de la família de Lorenzo de’ Medici. D’aquest període realitzarà les seves primeres obres importants de joventut com La Vergine della Scala i la Battaglia dei centauri. Després de la mort de Lorenzo il Magnifico a l’any 1492, el jove Michelangelo tornarà a casa del pare. Poc després, a l’any 1494 i com a conseqüència de la inestabilitat política per la tirania dels Medici

²³ També anomenat “*Giardino Mediceo di San Marco*” per trovar-se a la plaça San Marco Bertoldo. Lorenzo il Magnifico va fer d’aquest jardí un lloc per als joves que aprenien l’ofici de l’escultor a partir de l’estudi al natural d’escultures antigues i modernes. El director artístic era l’escultor Bertoldo di Giovanni, deixeble de Donatello.

²⁴ DE TOLNAY. Ch. (1985), p.139.

Michelangelo deixa de manera temporal la ciutat per anar a Venècia. A l’any 1495, la ciutat florentina iniciarà un parèntesi de serenitat gràcies a la instauració de la República de la mà de Savoranola, és en aquest moment que Michelangelo decidirà tornar a Florència.

A l’any 1496 tindrà lloc el primer viatge a Roma on residirà fins l’any 1501, moment en el que realitzarà, per encàrrec del cardenal francès Jean Bilhères de Lagrula, la Pietà Vaticana, una de les seves obres claus de la seva joventut i a partir de la qual, segons Vasari i Condivi, adquirirà una gran fama.²⁵

Els anys 1501-1505 seran pròspers en la producció artística de Michelangelo. El famós escultor de la *Pietà* durà a terme a la recent República Florentina, el que serà el símbol d’aquesta victòria política, el *David*. Aquest estil més clàssic que evocuen les escultures de joventut de l’artista, també quedarà plasmat a través de les obres pictòriques del moment com és el Tondo Doni o el cartró perdut per la Batalla de Cascina²⁶.

A partir del 1505 treballarà per al *Papa Giulio II della Rovere* (1503-1513), pontífex també conegut com “*Giulio II, il Papa guerriero*”. Caracteritzat pel seu fort temperament, (que moltes vegades xocarà amb el caràcter irascible de Michelangelo), per la seva lluita a les guerres (d’aquí el sobrenom), i pel seu ímpetu per transformar Roma en una ciutat imperial, en una “*Roma caput Mundi*”. Del pontífex Giulio II tindrà dos grans encàrrecs: la construcció del seu monument fúnebre, un projecte que marcarà la vida personal de l’artista, tant és així, que ell mateix en les seves cartes es referia a aquest com “*la tragedia della mia vita*”; Una tragèdia que s’iniciarà amb la renúncia per part del pontífex a la construcció de la seva

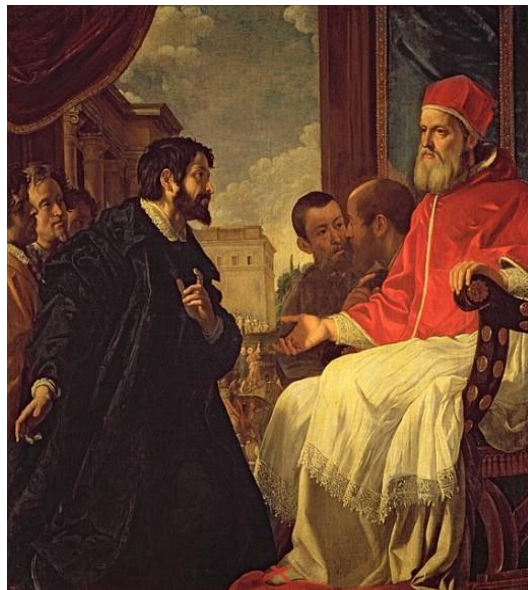


Fig. 3. Anastasio Fontebuoni, *Michelangelo a Bologna si presenta a Giulio II*, Galleria della Casa Buonarroti, Florència.

²⁵ VASARI, Giorgio. (G.Milanesi), 1906, Vol. VII, p.152.

²⁶ DE TOLNAY (1985), p.139, estableix una dicotomia entre les obres de joventut i les obres de maduresa, caracteritzant les del primer període com a obres “d’estil clàssic”.

tomba per tal de realitzar un dels projectes més ambiciosos, la decoració pictòrica de la volta de la capella construïda per l'oncle de Giulio II, el *Papa Sisto IV della Rovere* (1471-1484), d'aquí prendrà el nom de "Cappella Sistina". Profundament descontent amb l'encàrrec encomanat per Giulio II, Michelangelo comença a pintar al fresc la volta a l'any 1508. En condicions físiques i psicològiques de gran duresa i de les que ell mateix en farà referència en un dels seus sonets²⁷, la seva feina a la Sistina acabarà a l'any 1512. És interessant per aquest estudi fer un especial esment al període en el que Michelangelo va decidir interrompre el projecte de la volta, any 1510, ja que és aquest el moment en el qual es produeix un canvi estilístic visible en les formes, en el dibuix i en el tractament dels colors respecte a la primera fase de pintura de la volta. Com veurem, alguns especialistes analitzen els vincles d'aquests canvi estilístic amb les obres inacabades del seu últim període de vida.

Una vegada acabat el projecte de la Sistina, Michelangelo inicia de nou a treballar en el projecte de la Tomba de Giulio II, una obra d'especial interès en aquest estudi perquè de totes les escultures que n'havien de formar part, algunes van quedar inacabades. A l'any 1513 mor el pontífex i es signa un nou contracte. És en aquest moment quan realitza l'Esclau Rebel i l'Esclau Moribund. Al 1516 signa un altre contracte per un monument de mides més reduïdes. El projecte queda de nou aturat quan el nou Papa, Leone X, escollit a l'any 1521, encarrega a Michelangelo entorn als anys 1518-1520 la façana de la parròquia de San Lorenzo a Florència, la qual va quedar també inacabada. En aquests anys també se li encarrega la Biblioteca Laurenziana (1524-1534).

El projecte per la tomba es reinicia al 1519, moment en el qual iniciarà un altre projecte, la decoració de la les capelles *Medici*, anomenada Sagrestia Nuova la qual haurà d'abandonar mentre hi treballava per fugir a Venècia. Entrem en un període realment difícil per l'artista, al maig del 1527 es produeix el *Sacco di Roma* i empresonen a Clemente VII i a Florència es produeix l'expulsió dels Medici, donant lloc a la República. Michelangelo, republicà convençut, fuig a Venècia per por a les possibles represàlies per part dels Medici, família de la qual va rebre protecció durant la seva joventut i que en

²⁷ Veure en Annex II p.68 sonet i autoretrat de M.Buonarroti dirigit al seu amic *Giovanni da Pistoia* on li explica el patiment que li produeix l'acte de pintar al fresc la volta de la Sistina per la posició forçada que ha de mantenir.

aquests moments l'acusaven de traïció²⁸, és per aquest motiu que marxa deixant les escultures de la Sagrestia Nuova inacabades. Cal afegir a tota aquesta tensió política la pèrdua personal que pateix Michelangelo en aquest moment amb la mort del seu germà Buonarroto a l'any 1528.

Al 1529 Michelangelo retorna a Florència i poc després es perdonat per Clemente VII. És en aquest moment quan reprèn la feina a la Sagrestia Nuova, realitza el David Apolo, a més d'altres escultures per la Tomba, la *Victòria* que es troba al Palazzo Vecchio i els quatre esclaus que trobem a la Galleria dell'Accademia. En aquests moments l'edat de Michelangelo girava entorn els cinquanta anys i la seva salut tant física com psicològica eren pèssimes. Desesperat per tots els projectes que no havia pogut concloure, com el de la Tomba, segons Forcellino, Michelangelo "era presoner de les seves ambicions no dutes a terme i d'una angoixa que el superava"²⁹. És precisament en aquests moments de debilitat quan coneix al romà Tommaso Cavalieri al qual li escrivia cartes d'amor, segons De Tolnay³⁰, amb una clara inspiració neoplatònica i li farà diversos dibuixos. Per ell es traslladarà a Roma i no tornarà més a la ciutat natal fins al moment de la mort del seu pare.

Amb la mort al 1534 de Clemente VII, iniciarà el pontificat de Paulo III, que donarà peu a un dels moments més importants de la història de l'església catòlica: els inicis de la Inquisició i la Contrareforma. En aquest període Michelangelo coneixerà a Vittoria Colonna, sabem a partir de les cartes que s'escrivien, que va néixer entre ells una amistat molt profunda en la que compartiran l'especial i profund sentiments religiós que els mantindrà units. Els especialistes creuen que possiblement aquesta relació hagués pogut portar en alça el sentiment religiós de l'artista durant els seus últims anys de vida, i que aquest quedés reflectit en l'estil desenvolupat dels seus últims anys de producció artística. Durant aquests anys de pontificat de Paulo III realitzarà obres com el *Judici*

²⁸ A.FORCELLINO, *Michelangelo una vita inquieta*, Bari: editori Laterza, 2005, p.241: explica que Michelangelo va ser acusat de traïció i que van ser molts els que el van buscar per matar-lo. Forcellino esmenta a un assistent anomenat *Alessandro Corsini*, una de les persones per les quals va estar més perseguit.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ C. DE TOLNAY, Ch. *Op.Cit.*, pàg.18.

Final, on s’apreciaran els cànons imposats per la Contrareforma; els dos frescos de la Cappella Paolina; la Pietà Palestrina; i els seus projectes arquitectònics com la Piazza del Campidoglio; el projecte per la cúpula de San Pietro; a més d’acabar el Palazzo Farnese.

Amb el Pontificat de Paulo IV (1555-1559) s’intensificarà la repressió donada per la Inquisició i la severitat dels cànons establerts per la Contrareforma es reflectiran en el panorama artístic, de fet, serà aquest el moment en el que es taparan les naves del Judici Final. Michelangelo realitzarà una primera versió de la Pietà Rondanini.

Amb el pontificat de Pio IV (1559-1565), es duria a terme el projecte per la transformació de les Termes de Diocleziano i la reconstrucció de la Porta Pía. Ja en el seu últim sospir de vida, Michelangelo realitza la Pietà Rondanini, obra que queda inacabada i que en l’actualitat acabarà sent el símbol de la tècnica del *non-finito michelangeloesco*.

Gràcies a una carta que Daniele da Volterra escriu a Vasari, sabem que Michelangelo morirà als vuitanta-nou anys, a Roma, en el seu domicili de *via Marcel de’ Corvi*. Morirà com a causa d’una malaltia assistit per Tommaso de’ Cavalieri, Daniele da Volterra i Diomedes Leoni.³¹ És així com s’apagarà la intensa vida d’un dels artistes més cèlebres i admirats de la història de la humanitat.



Fig. 4 : Agostino Ciampelli, *orazione di Benedetto Varchi di fronte al catafalco, nelle solenni esequie di Michelangelo in San Lorenzo, Casa Buonarroti, Firenze*.

³¹ Vegeu a annex pàg. 68-72 : M.A.QUESADA, *Inventario dei beni di Michelangelo Buonarroti e attestazioni relative all’eredità. A: Catàleg d’exposició: Papi della memoria, la storia di alcuni pontefici che hanno segnato il cammino della chiesa e la storia dell’umanità*, Roma: Gangnemi Editore, 2012. (Exposició a càrrec de Mario Lolli Ghetti. Roma, Museo di Castel Sant’Angelo.)

3.2 Qüestions terminològiques: el concepte de “non-Finito” Michelangiolesco al llarg dels segles.

El terme italià *Non-Finito* es tradueix com a “inacabat” o “no conclòs”. Designa totes aquelles obres que van quedar inacabades, bé perquè parts d’una obra no hagin estat realitzades o acabades, o bé perquè la superfície d’una escultura no hagi estat sotmesa a la fase del poliment, creant així una textura rugosa que deixa l’escultura en un estat d’esbós o indefinit.

Es parla sobre inacabat ja des de l’època de Vasari i Condivi, però ni aquests ni el propi Michelangelo utilitzaran aquest terme *non-finito*. Vasari, farà referència a les obres inacabades de Leonardo Da Vinci i a les de Michelangelo, considerant a aquest últim el que representa millor l’inacabat. D’aquestes obres no acabades, malgrat que se’n parlarà ja des de Vasari i Condivi, no existirà el concepte *non-finito*, en el seu lloc, Vasari utilitzarà el terme *imperfezione*³² per designar una obra que havia quedat en estat d’inacabat i que com ja hem comentat anteriorment, Paola Barocchi dirà que els conceptes utilitzats per Vasari de “*perfezione-imperfezione*”, tindrien com a sinònims en el sentit estricte del terme com a tal en el llenguatge modern el “*Finito i non-finito*”. Aquests conceptes en els seus orígens segons Wohlrab, “*al·ludia a una obra que havia quedat en estat d’inacabat respecte a la seva execució*”³³, però no com a concepte estètic. Tampoc trobarem aquest terme relacionat amb les obres inacabades de Michelangelo al segle XVII, de fet, segons Raphael Rosenberg³⁴ no serà fins al segle XVIII on trobarem el terme *non-finies*³⁵ aplicat per primera vegada a les escultures inacabades de la Sagrestia Nuova. Tot i així, Wohlrab apunta que no serà fins al segle XX quan trobarem aquest terme com a tecnicisme aplicat a les obres inacabades ja com a concepte estètic.

³² VASARI, Giorgio. (G.Milanesi), Vol.VII. *Op.Cit.*, pàg.4.

³³ BAROCCHI, Paola.*Op.Cit.*, pàg.12.

³⁴ Citat per WOHLRAB, Christine, *Non- finito als Topos der Moderne, Munchen: Wilhem Fink. Kunsthischen Institut der Freien Universität Berlin*, 2016, p.17.

³⁵ Veg. l’expressió “*non-finies*” a l’annex I, pàg.67.

4. EL *NON-FINITO* DE MICHELANGELO EN LA LITERATURA ARTÍSTICA DEL SEGLE XVI AL XXI.

4.1 Les fonts de l'època: Vasari i Condivi.

4.1.1 Vasari i el tractament del non-finito a *Le Vite* a les edicions de la *Torrentina* i la *Giuntina*.

Les primeres informacions sobre les obres inacabades de Michelangelo es remunten al segle XVI a les fonts de Vasari i Condivi. El primer en mencionar aquest aspecte de l'obra de Michelangelo és Vasari en la biografia de l'artista i ho farà tant en la primera edició de *Le Vite*³⁶ (1550) com en la segona edició (1568), tot i que en aquesta última ho farà amb més detall.

Al segle XVI, com ja hem comentat anteriorment, no existirà el terme *non-finito* per designar obres o parts d'aquestes que havien quedat inacabades o/i en estat d'indefinit. Segons Christine Wohralb la interpretació que es fa en l'època d'aquest inacabat, no es vincularà mai amb qüestions estètiques, sinó a l'inacabat respecte a la seva execució³⁷. Vasari utilitzarà termes com aquests per fer-ne referència: *non finì, n'è finì, imperfette, abbozzo*.

Serà un tema del que es parlarà en la literatura de l'època, el que denota que hagués pogut tenir una certa importància, i no es tractarà amb exclusivitat en la biografia de Michelangelo, sinó que Vasari també parlarà del *non-finito* en relació a altres artistes, per exemple, a l'edició del 1550 parlarà de les obres que Donatello de manera esporàdica va deixar sense acabar; però sobretot remarcarà la tendència de Leonardo da Vinci a abandonar obres en la biografia dedicada a l'artista:

*" Egli (Leonardo) si mise a imparare molte cose, e cominciate poi l'abbandonava (...). Lionardo per l'intelligenza de l'arte cominciò molte cose e nessuna mai ne finì".*³⁸

³⁶ VASARI, Giorgio, (G.MILANESI) Vol.VII, *Op.Cit.*, pàg.4.

³⁷ WOHRALB, Christine., *Op.Cit.*, pàg.17.

³⁸ VASARI, Giorgio, (G.MILANESI) Vol.VII, *Op.Cit.*, pàg.4.

Tot i així, Vasari no tindrà la mateixa percepció de l'indefinit en tots els artistes per igual, ja que examinarà cada cas. Segons Paola Barrochi, per al biògraf no va ser Leonardo, sinó Michelangelo, l'artista de les obres inacabades.

Troblem diferències en el tractament del *non-finito* entre la primera i segona edició de *Le Vite*. En l'edició de la Giuntina es denota a un Vasari amb més experiència, on fa una explicació més acurada sobre el tema de l'inacabat entrant en qüestions més perceptives, de fet, Vasari en aquesta edició aconsella el no acabament de les figures quan aquestes han de ser vistes des de una certa distància³⁹.

En aquesta segona edició, fent una comparació entre els tallers de Luca della Robbia i Donatello, esmenta com l'esbós neix del *furore dell'arte*⁴⁰, i com aquest concepte es pot expressar a través d'una feina per part de l'escultor més aviat ràpida donant lloc al *non-finito*, una tècnica que expressa *el concetto* de l'escultor: "*Pare anco che nelle bozze molte volte, nascendo in un subito dal furore dell'arte, si esprima il suo concetto in pochi colpi (...).*"⁴¹

És també a l'edició de la Giuntina on parlarà de les dues últimes Pietats de l'artista, que serà un dels moments en els quals Vasari, segons Paola Barocchi, considerarà a Michelangelo l'artista del *Non-finito*⁴² i on també realitzarà un llistat d'algunes de les obres que ell considerava inacabades i acabades i les classificarà segons l'etapa vital de l'artista. Destacarà el fet que Michelangelo durant la seva vida acabarà poques escultures i de les que portarà a terme fins al punt d'acabar-les, seran aquelles de la seva joventut, entre les quals esmenta: "*Il Bacco*", "*La Pietà della Febbre*"⁴³, "*il Gigante di*

³⁹ VASARI, (G.MILANESI), Vol.VII, *Op.Cit.*, p.4: "(...) avendo a stare in altezza dove sia una gran distanza, perché la diligenza dell'ultimo finimento non si vede da lontano; ma si conosce bene la bella forma delle membra"

⁴⁰ Expressió utilitzada per Vasari i que ha estat interpretada com el temperament o inquietuts interiors de l'artista i com aquestes s'expressen en l'art.

⁴¹ Citat en Barocchi (1958), pàg.223.

⁴² BAROCCHI, Paola, *op.cit.*,pàg.11.

⁴³ VASARI, (G.MILANESI), Vol.VII, pàg. 243: L'escriptor en l'edició de la Giuntina anomena "*Pietà della Febbre*" a l'actual Pietà Vaticana perquè explica com aquesta en els seus orígens va ser destinada a la

Fiorenza” (el David), “il Cristo della Minerva”, els ducs Giuliano e Lorenzo amb les escultures al·legòriques de la Nit i l’Aurora de la *Sagrestia Nuova* i el Moises⁴⁴

Seguidament, dirà que “les altres” (escultures), van ser onze les que van quedar *imperfette* (sense acabar) i afegeix seguidament que aquestes “són moltes majorment”, accentuant així la gran quantitat d’obres que van quedar per concloure.

4.1.1 Els nous camins estilístics.

Com ja hem mencionat, Vasari farà referència a l’estat d’inacabat de les obres amb els conceptes de perfecció “*perfezzione-imperfezzione*”, conceptes que estaven relacionats amb l’ideal de bellesa clàssic que va prevaldre durant el *Cinquecento*, el qual es basava en el retorn a la naturalesa⁴⁵. Que els artistes imitessin la naturalesa volia dir crear una harmonia entre les parts, és a dir, la proporció permetia als artistes arribar a la bellesa. De fet, l’escultor Ghiberti a propòsit d’aquest ideal de bellesa va dir que només la proporció aconseguia la bellesa: “*la proporcionalitat solamente da pulchritudine.*”⁴⁶ És per això, que les obres acabades en quant a execució es consideraven proporcionades i per tant belles.

Però aquest cànon de bellesa dominant al Renaixement basat en la proporció i la simetria i dels quals parlaven els humanistes com Alberti i Bembo en els seus tractats d’art, a la dècada del 1520 comencen a canviar produint-se, segons Burke, un rebuig cap

Capella della Vergine Maria della Febbre de l’antiga Basilica medieval de San Pietro i és d’aquí d’on va prendre el nom.

⁴⁴ VASARI, (G.MILANESI), Vol.VII, pàg 243: “(...) *delle statue finite nella sua virilità, ché le finite affatto sono state condotte da lui nella sua gioventù, come il Bacco, la Pietà della Febbre, il Gigante di Fiorenza, il Cristo della Minerva (...)*”. *L’altre del duca Giuliano e Lorenzo, Notte e Aurora, e’l Moisè con l’altre dua in fuori che non arrivano tutte a undici statue, l’altre dico, sono restate imperfette, e sono molte maggiormanete*”.

⁴⁵ BURKE, Peter. *El Renacimiento italiano cultura y sociedad en Italia*. Madrid: Alianza Editorial, 2001, p.157: Segons Burke, al Renaixement existien dos tipus de naturaleses, la del món físic (*natura naturata*), i la força creativa, (*natura naturans*). La primera idea fa referència a la imitació de la naturalesa des del realisme, la segona idea segons Burke era la que defensava Michelangelo, i que no es basava en la representació fidedigna de la naturalesa, sinó en representar en base a una idea pròpia idealitzada.

⁴⁶ Citat per BURKE, Peter. (2001), pàg.158.

a les regles artístiques seguides fins al moment⁴⁷. La *maniera* o estil desenvolupat per Michelangelo, serà un exemple d’aquest canvi estilístic que s’estava produint. És també el moment del naixement d’un nou concepte, “*la grazia*”, a partir del qual la bellesa ja no es fonamentarà en criteris físics com la proporció i la simetria, com ho era fins al moment, sinó en criteris espirituals. És aquesta espiritualitat la que guanyarà terreny en l’art de Michelangelo de la seva maduresa, de fet, la matèria serà el mitjà a través del qual expressarà el seu *concetto*⁴⁸.

Fent aquest incís sobre els canvis que es produeixen en la concepció de l’art i el cànon de bellesa als inicis del segle XVI, podem entendre també el motiu pel qual Vasari obre un nou camí ampliant els límits del món figuratiu amb una nova concepció de l’obra inacabada, la qual havia estat considerada negativament fins a aquest moment per ser el definit sinònim de proporció i d’aleshores de bellesa.

Citant un dels exemples dels molts que podríem haver triat, observem com Vasari, quan farà referència al grup escultòric de la Madonna Medici a le *Vite*, comentarà que no obstant algunes parts no haguessin estat acabades, serà en aquesta imperfecció de l’esbós on residirà la perfecció de l’obra:

*“Ancor che non siano finite le parti sue, si conosce, nell’esser rimasta abbozzata e gradinata, nella imperfezzione della bozza, la perfezzione dell’opera.”*⁴⁹

Segons Paola Barocchi⁵⁰ i partint d’aquest fragment que hem destacat, Vasari rebutja els cànons de bellesa i aposta per l’anàlisi individualitzat de cada obra i de cada artista. Per tant, ens trobem amb una idea sobre

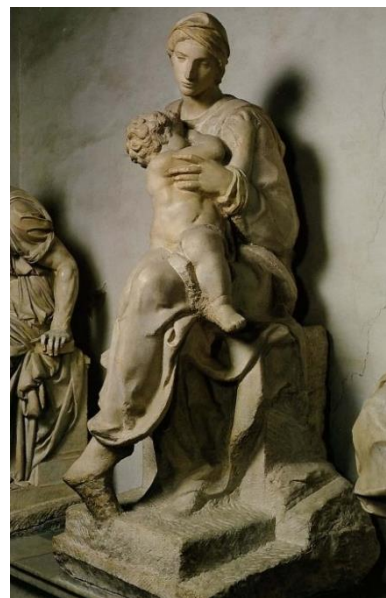


Fig.5: *Madonna Medicea*. Grup escultòric pertanyent a les tombes Medici de la Sagrestia Nuova, Florència.

⁴⁷ BURKE, Peter (2001), pàg.158.

⁴⁸ El *concetto*, idea preconcebuda que tenia l’artista de la seva obra per la qual la bellesa d’aquesta residia a dins del bloc de marbre i per *forza di levare* (a força de treure) es podia alliberar la figura.

⁴⁹ VASARI, Giorgio, (G.MILANESI), Vol.VII, *Op.Cit.*, pàg.4.

⁵⁰ BARCOCCHI, Paola, *Op.Cit.*, pàg.224

l'inacabat força avançada per l'època, on Vasari no només accepta l'inacabat en aquesta obra de Michelangelo, sinó que també la considera digne de ser considerada “perfetta” no obstant sigui esbossada. Per tant, segons P.Barocchi en el moment en el qual Vasari atorga el valor de perfecció a l'inacabat, està donant un valor al procés de creació en cadascuna de les seves fases⁵¹. El que em fa arribar a la conclusió personal: més valor al procés que al resultat final, per ser el primer una demostració del *furore creativo*.

Aquesta situació la trobarem en relació a altres escultures no acabades i que no obstant això, Vasari els atribuirà el concepte de *perfezione*, són exemples l'escultura del San Matteo⁵² o i Prigioni, els quals havien de servir inclús de model a seguir per altres artistes. La vista lateral de l'escultura del San Matteo ens permet exemplificar la tècnica del *non-finito* i el contrast que es crea entre la part frontal esculpida (encara que no del tot definida) i la part lateral i inferior que queden sense esculpir i on observem la textura rugosa del marbre sense treballar.

És d'interès comentar com Vasari s'ajuda d'una metàfora⁵³ per tal d'explicar el procés tècnic fet servir per Michelangelo en l'acte d'esbossar

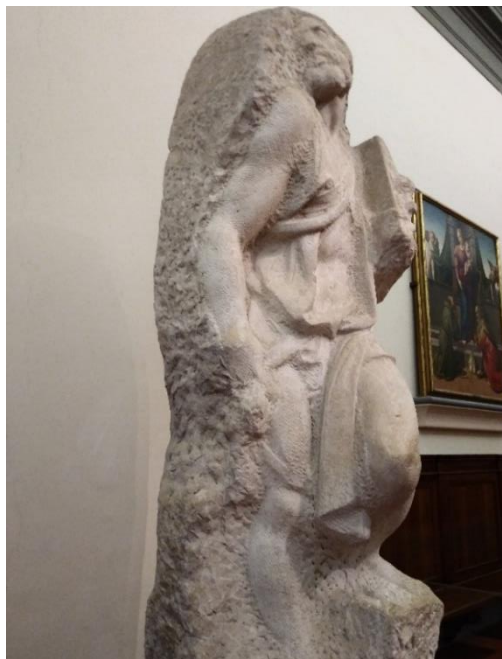


Fig.6. Michelangelo Buonarroti, *San Matteo*. En un origen havia de formar part del grup dels dotze apòstols que havia d'esculpir Michelangelo, però sabem que renuncia a la realització d'aquests. L'escultura en un origen es trobava en el claustre de la Catedral de Santa Maria del Fiore, posteriorment va ser traslladada a l'Accademia delle Belle Arti, actual Galleria dell'Accademia (Florència).

⁵¹ BAROCCHI, Paola, *Op.Cit.*, pàg.224

⁵² “(...) la quale statua così abbozzata mostra la sua perfezione, ed insegna agli scultori in che maniera si cavano le figure de' marmi, senza che venghino storpiate, per poter sempre guadagnarle col giudizio, levando il marmo”

⁵³ VASARI, (G.Milanesi); Vol.VII, *Op. Cit.* pàg.4: La metàfora explicada per Vasari consisteix en submergir una figura d'un material dur com la cera en un recipient amb aigua i un cop la figura surti a la superfície de l'aigua, veurem les parts més sortints d'aquesta respecte les parts de més baix relleu.

els esclaus⁵⁴ per la Tomba de Giulio II, per la qual, es fa “descobrint⁵⁵” les parts més sortints de les més baixes.



Fig. 7 i 8: *Schiavo barbuto (prigione barbuto) i Schiavo atlante per la tomba de Giulio II (1520-1530 ca.).* Galleria dell'Accademia, Florència.

4.1.2 Les causes de l'inacabat segons Vasari i Condivi.

Entre les diverses causes que atribueix Vasari al *non-finito* de Michelangelo, la principal és la insatisfacció de l'artista: “*non si accontentava mai di cosa che é facessi*⁵⁶”. Una insatisfacció que Vasari per les seves paraules suposem que la relaciona amb la maduresa de Michelangelo, ja que tot seguit esmenta la seva joventut com el període en el qual va realitzar les obres acabades. Seguidament prosseguirà dient que si l'artista no s'hagués sentit insatisfet, haguessin estat poques o potser cap les obres que s'haguessin quedat en estat d'inacabat, però la seva insatisfacció (relació del *concetto* de l'artista amb el resultat materialitzat de l'obra) feia que en el moment de veure la

⁵⁴ Veg. en annex pàg.74 esclaus de la Galleria dell'Accademia.

⁵⁵ És interessant esmentar com Vasari utilitzarà el terme “scoprire” (descobrir), per fer referència al moment en el qual l'artista esculpeix la figura, com si aquesta ja estigués a dins del mabre i l'artista només hagués de descobrir-la o treure-la de dins del bloc on es troba amagada. L'acte de descobrir la figura fa referència a l'art que es basa en la idea que té l'artista en la ment, és a dir, se segueix la teoria filosòfica de Plató per la qual la bellesa es troba en el Món de les idees.

⁵⁶ VASARI, (G.MILANESI), Vol.VII, *Op.Cit.*, pàg.4.

figura que sortia del marbre si veia un petit error, deixava el marbre per anar a agafar un altre bloc de marbre on es repetiria la mateixa situació: *“Se s’avessi avuto accontentare di quel che faceva, n’arebbe mandate poche, anzi nessun, fuori, vendendosi che gli era ito tanto con l’arte e col giudizio innanzi, che, com’egli aveva scoperto una figura e conosciutovi un minimo di errore, la lasciava stare e correva a manimettere un altro marmo (...).”*⁵⁷

A més a més el biògraf afegeix que serà el mateix Michelangelo el que en moltes ocasions atribuirà la seva insatisfacció a l’estat d’inacabat de totes les seves obres. Aquest cop Vasari esmenta tant l’art de l’escultura com el de la pintura: *“(…) egli (Michelangelo) spesso diceva essere questa la cagione che egli diceva d’aver fatto così poche statue e pitture”*⁵⁸.

Tot i que tant Vasari com Condivi atribueixen la insatisfacció com a motiu principal pel qual Michelangelo deixava les obres esbossades o abandonades, els dos biògrafs analitzaran cada obra de l’artista establint-ne així diversos motius els quals variaran segons l’obra. Vegem-ne alguns exemples.

Pel que fa a l’arquitectura, tenim un exemple d’inacabat, la façana de la Basílica de San Lorenzo. La Basílica de Brunelleschi des de la seva fundació a l’any 1421, no tenia façana.

No serà fins el pontificat de Leone X que es realitzarà un concurs a l’any 1516 per al projecte de la façana. El projecte s’assignarà a Michelangelo, però després de realitzar diversos dibuixos i un model en fusta actualment conservat a la Casa Buonarroti a



Fig. 9: Michelangelo Buonarroti, *Modello per la facciata di San Lorenzo*, 1518, fusta. Casa Buonarroti, Florència.

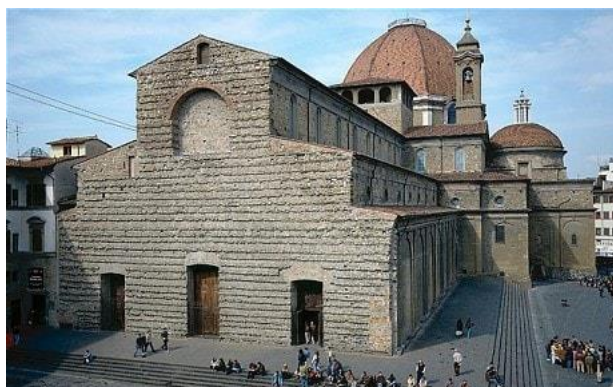


Fig. 10: Façana inacabada de la basílica di San Lorenzo, Florència.

⁵⁷ VASARI, (G.MILANESI), Vol.VII, *Op.Cit.*, pàg.4

⁵⁸ *Ibidem*.

Florència, la façana va quedar inacabada o com dirà Vasari a *Le Vite* “rimasse imperfetta”. En aquest cas però, no atribuirà la insatisfacció de l’artista com a motiu de l’abandonament del projecte, sinó que, segons explica Vasari, serà una qüestió econòmica el que portarà a Michelangelo a no poder prosseguir en el projecte encarregat per Leone X.

Els diners que havien de ser destinats a aquest projecte se n’aniran en la guerra de Lombardia, és així és com ho comenta Vasari: “(...)tanto si prolungò questa impresa, che i denari del Papa assegnati a questo lavoro si consumarono nella guerra di Lombardia, e l’opera per la morte di Leone rimase imperfetta, perché altro non vi si fece che il fondamento dinanzi per reggerla⁵⁹.”

Fins ara hem vist la insatisfacció i les dificultats econòmiques com els motius exposats per Vasari per tal de justificar els projectes inacabats de Michelangelo, però farà esment a altres motius quan parlarà per exemple de la Pietà de Santa Maria del Fiore o Pietà Bandini. Tot i així, l’escriptor no arriba a una conclusió determinada sobre el motiu pel qual deixarà en esbós aquesta obra, però a banda de la insatisfacció de l’artista, anomenarà els defectes del bloc de marbre i la seva duresa com a possibles motius pels quals Michelangelo podria haver tingut més dificultats alhora de treballar el bloc de marbre. Tot i així, en l’edició de la Giuntina, ens adonem que l’escriptor



Fig. 11: Michelangelo Buonarroti, *Pietà Bandini*, Museo dell’Opera di Santa Maria del Fiore, Florència.

atribueix a Michelangelo l’experiència i el considera un dels artistes més brillants de l’època, motiu pel qual, els esbossos no poden ser causa d’incapacitat, és a dir, d’inexperiència. És per això que Vasari tendeix més a justificar Michelangelo per la seva insatisfacció, més que per una manca de destresa alhora de treballar el marbre.

⁵⁹ VASARI, (G.MILANESI) Vol.VII, *Op.Cit.*, pàg.4

Pel que fa a la producció pictòrica de l'artista, cap dels primers biògrafs⁶⁰ de Michelangelo parlaran de la Madonna col bambino, San Giovannino e angeli, també anomenada Madonna di Manchester, (1494-1495); i la Deposizione nel sepolcro o il Seppellimento di Cristo (1500-1501). Entorn a les dues obres pictòriques *non-finite* de l'artista giren diverses incerteses, fruit de la mancança d'informació pel silenci dels biògrafs i per l'estat *non-finito* d'aquestes. De fet, fins fa un segle encara es debatia sobre l'autoria de les obres, especialment la Madonna di Manchester, la qual va crear una especial debat.



Fig. 12: Michelangelo Buonarroti, *Deposizione nel sepolcro (o Il seppellimento di Cristo)*, 1500-1501, Londres, National Gallery.



Fig.13: Atribuida amb discussió a Michelangelo Buonarroti, *Madonna di Manchester*, 1494-1495, Londres, National Gallery.

⁶⁰ PENNY, Nicolas. “La Madonna di Manchester”. A: BRANDT.K.G i altres. *Gioinezza di Michelangelo*, Firenze-Milano: Artificio Skira, 1999, p.121: Segons P.Nicolas, “els motius pels quals Vasari ni Condivi haurien citat aquestes obres en les biografies, podria haver estat perquè Michelangelo no hagués volgut difondre aquestes obres pel seu estat inacabat i perquè els seus biògrafs no tenien un coneixement directe de tot allò que havia realitzat durant els primers anys de producció artística.”

Ha estat acceptat Michelangelo com a autor per ambdues obres i els especialistes les han situat, segons els estudis realitzats en l'últim segle⁶¹ al voltant de l'any 1497 a Roma.

4.1.3 El tractament del *non-finito* en la biografia de A. Condivi

A. Condivi- *Vita di Michelangelo Buonarroti*⁶², a diferència de Vasari, no parlarà amb detall de les obres inacabades de Michelangelo, de fet, no ens aporta gaire informació sobre aquesta qüestió. Condivi, de les obres inacabades, esmenta la façana de San Lorenzo, les escultures de la Sagrestia Nuova, la Pietà Bandini i el San Matteo. Sobre la façana de San Lorenzo atribuirà l'inacabat a una interrupció del projecte per atendre altres encàrrecs entre els que anomenarà, la Biblioteca Laurenziana i que el biògraf anomenarà com a “*Libreria de' Medici*”.

És especialment interessant per aquest estudi observar com Condivi fa referència al tema de l'inacabat en la Sagrestia Nuova. Sobre les escultures de la Sagrestia dirà que “no se'ls va donar una última mà”, remarcant així l'estat esbossat en el que van quedar, però tot i així, va dir que “l'esbós no impedeix la perfecció i la bellesa de l'obra⁶³”. El biògraf parla de les al·legories de “el Dia” i “la Nit”. Pel que fa “al Dia,” comentarà que

⁶¹ LUCHINAT, Cristina, *Michelangelo Pittore*, Milano: 24 ore di cultura, 2007, p.47: Pel que fa al quadre *non-finito* del *Seppellimento di Cristo*, els especialistes situen les obres a Roma en aquest període gràcies a les descripcions que se'n fan en diversos documents, entre ells, un document bancari a nom de Michelangelo datat al 2 de setembre del 1500 on diu que l'artista rep seixanta ducats per una pintura destinada a una capella de l'església de *Sant'Agostino a Roma*. Tot i així, el quadre no arribarà mai a decorar aquesta capella i passarà a formar part de la col·lecció de la família *Farnese*. En referència a la *Madonna di Manchester*, segons LUCHINAT, la crítica ha datat la pintura també en el mateix període a partir de documents que la situen al 1497.

⁶² Títol original, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*.

⁶³ Condivi, en aquesta afirmació, ens recorda el que ja havia exposat Vasari a *Le Vite...* sobre l'esbós del que dirà que també era digne de perfecció (comentat anteriorment a la pàg.25): “*Ancor che non siano finite le parti sue, si conosce, nell'esser rimasta abbozzata e gradinata, nella imperfezzione della bozza, la perfezzione dell'opera*”.

queda incompleta perquè "al final no va poder esculpir-li un ratolí"⁶⁴ com a conseqüència d'un impediment.

Les causes del *non-finito* de les escultures de la Sagrestia l'escriptor les atribueix a les condicions de pressió psicològica a les que es va veure sotmès l'artista, fruit de la por per les possibles represàlies que els Medici haguessin pogut dut a terme contra ell per traïció. De fet, Condivi, narra com Michelangelo va haver d'abandonar les escultures de la Sagrestia Nuova per amargar-se a casa d'un amic⁶⁵, en un moment en el qual alguns ciutadans van ser assassinats i van anar a buscar a Michelangelo a casa seva⁶⁶. És per aquest motiu que segons Condivi, l'artista en el moment de dur a terme les escultures va estar "més motivat per la por que per l'amor"⁶⁷.

Tot i que el biògraf té en compte el context sociopolític en el que viu l'artista i els nombrosos encàrrecs que va haver de fer front en el període en el qual va treballar a la

⁶⁴CONDIVI, Ascanio, (RECUPERO, Jacopo), *Op.Cit.*, pàg.6: Condivi dirà que Michelangelo tenia la intenció de crear una metàfora afegint a la figura del "Dia" un ratolí, per ser un animal que rosegava continuament i que es podria interpretar com el temps passa fugaçment. Aquesta visió del temps com un agent de destrucció, serà molt habitual trobar-la durant el Renaixement. Michelangelo en quant a escultor utilitzarà aquest component temporal expressat en la matèria, que és el tema visible en les escultures de la Sagrestia Nuova.

⁶⁵ CONDIVI, Ascanio. *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*, edició de David García López, Madrid: ed. Akal, 2007, pàg. 80: El treball de Michelangelo a la Sagrestia es va veure interromput en diverses ocasions per les possibles represàlies dels Medici contra l'artista i l'expulsió d'aquests de Florència al 1526. Condivi explica com Michelangelo va estar amagat "molts dies a casa d'un amic", però no és clar en les informacions aportades sobre el lloc d'amagatall. David García comenta que hi ha diverses versions sobre els possibles llocs on va estar amagat Michelangelo. De fet, segons el director de les capelles Medici, Paolo Dal Poggetto, Michelangelo al 1530 va estar amagat durant mesos en l'anomenada "*stanza segreta*", una estança que es troba a sota de la mateixa Sagrestia Nuova. Per a més informació P.DAL POGGETTO. *Michelangelo, la "stanza segreta". I disegni murali nella sagristia Nuova di San Lorenzo*. Florència: Giunti Editore, 2012.

⁶⁶CONDIVI, Ascanio (D.G.LÓPEZ), *Op.Cit.*, pàg.36.

⁶⁷ Amb aquesta afirmació, intuïm que Condivi podria estar atribuint l'estat d'esbós de les escultures de la Sagrestia Nuova a la tensió psicològica de l'artista.

Sagrestia Nuova, Condivi caracteritzarà a Michelangelo “d’impacient”, atribut que el portarà segons el biògraf a no realitzar sempre a la fase de poliment de les obres.

Per concloure, destaquem doncs, d’aquest segle XVI algunes de les aportacions realitzades per Vasari i Condivi, especialment pel primer, per ser el biògraf que més informació ens fa arribar sobre les obres inacabades de Michelangelo.

Com a aspecte més rellevant del pensament de Vasari i Condivi vers les obres inacabades o esbossades de Michelangelo, ressaltem la voluntat d’anàlisi de les obres de manera individualitzada per arribar a una conclusió més acurada sobre els motius de l’inacabat en cada obra, tenint en compte fets com el context històric, l’edat de l’artista o qüestions psicològiques i personals d’aquest. Podem concloure establint com a aportació rellevant la consideració de les obres inacabades com a “perfectes”, és a dir, com a obres considerades acabades no obstant l’inacabat, pensament trencador i que denota una voluntat de canvi respecte a l’ideal clàssic de bellesa que prevalia encara en l’època, pel qual la perfecció o la bellesa estava vinculada a les obres definides.

4.2 Les fonts als segles XVII i XVIII

Durant els segles XVII i XVIII no trobem moltes publicacions que parlin sobre el *non-finito* de Michelangelo, més aviat l’artista que havia estat tant mitificat en vida experimentarà una lleu decadència. Trobem un rebuig cap a l’estil inaugurat per Michelangelo en el seu últim període de vida per part d’alguns biògrafs d’aquets nou segle, com és el cas del famós Bellori, el qual criticarà Michelangelo per ser extravagant⁶⁸. Ens trobem en plena efervescència dels cànons imposats per la Contrareforma i això farà que l’art de Michelangelo perdi una certa embranzida.

Tot i així, els artistes i intel·lectuals del món de l’art continuaran admirant-lo i considerant-lo un referent. Trobem per exemple, un important tractat de pintura i escultura de l’any 1652 dels artistes *Domenico Ottonelli i P.Berrettini (1652)*⁶⁹, els quals

⁶⁸ BANDINI, Umberto. *Miguel Angel escultor*. Barcelona: ed. Polígrafa, 1981, pàg.9.

⁶⁹ DOMENICO OTTONELLI; P.BERRETINI- *Trattato della Pittura e la scultura, uso et abuso loro, (1652)* a càrrec de Vittorio Casale. Treviso: Ed.Canova, 1973.

consideren Michelangelo un dels artistes que més obres va deixar sense acabar a Roma. En el tractat observem la idea positiva de l'inacabat de Michelangelo i ens adonem que aquests recuperen les idees exposades per Vasari i Condivi en les biografies. En aquest tractat faran referència com a obres *non-finite* a la Pietà Rondanini (Fig.20) i a la Pietà Bandini (Fig.11), les quals esmenten que van ser esbossades, però tot i així les consideren de gran bellesa. En aquest tractat veiem encara la forta influència del neoplatonisme en la concepció de la bellesa i del concepte d'obra d'art, ja que diran que deixar obres sense acabar o trencar-les⁷⁰ no és bogeria, ni té defectes, és perfecte en quant la idea de l'obra és perfecta en la ment de l'artista. En aquest tractat trobem esmentat el terme “*non-finita*”, però encara no està vinculat a una categoria estètica.

Al segle XVIII, en canvi, trobem una aportació important pel que fa al *non-finito*. Mr. Richardson al tractat de pintura i escultura publicat a l'any 1728,⁷¹ farà referència a les escultures de la Sagrestia Nuova, segons Wohlrab Christiane⁷², fent ús per primer cop del concepte tècnic “*non-finies*”⁷³ (el qual trobem escrit al tractat en cursiva) i que es relacionarà per primer cop amb les escultures de les Tombes Medici que van quedar en estat indefinit. Segons W.Christiane i després d'haver realitzat un estudi sobre el concepte de *Non-finito* en Michelangelo i en Rodin, no serà fins al segle XVIII, quan en aquesta Guia d'art italià de J.Richardson es farà per primer cop la primera aportació important sobre el concepte *non-finito* aplicat a les obres d'art inacabades de Michelangelo.

⁷⁰ Es fa referència a l'anècdota explicada per Vasari a *Le Vite*, per la qual Michelangelo en un atac de furia va trencar la Pietà Bandini a martellades. G.VASARI, (G.MILANESI), Vol.VII, pp. 243-244: (...) “*et essendo un giorni in casa di Michelangelo, dove era rotta questa Pietà, dopo lungo ragionamento li mandò per che cagione l'avessi rotta e guasto tante meravigliose fatiche. Rispose esserne cagione la importunità di Urbino suo servitore, che ogni dì lo sollecitava a finirla (...) dove scappatogli la pazienza, la roppe, e la voleva rompere affatto.*”

⁷¹ Mrs. RICHARDSON, *Père et Fils, Traité de la Peinture, et de la Sculpture*, Vol.III, 1728, pàg.138. Tractat original consultat al fons de Reserves UB. Vegeu tractat en annex I, pàg.67.

⁷² WOHLRAB, Christine., *Op.Cit.*, pàg. 14.

⁷³ Vegeu en annex I. pàg.67. particular “*non-finies*”.

En definitiva, durant el segle XVII observem en el tractat citat com segueix existint, almenys en aquesta font, un predomini del concepte neoplatònic de l'art de Michelangelo, a més d'un seguiment de les idees exposades per Vasari a *Le Vite* sobre les obres d'art inacabades de l'artista a estudiar. És per això que en relació al *non-finito* no és un segle que ens aporti grans canvis.

Del segle XVIII destaquem el tractat de Mr. Richardson publicat a l'any 1728, el qual segons l'especialista W. Christiane, serà una primera gran aportació pel que fa a l'ús tècnic del terme *non-finito* aplicat a les obres inacabades de Michelangelo, un terme que a partir d'aquest moment començarà a agafar altres connotacions fins arribar al segle XX, segle en el qual es vincularà a un concepte estètic.

4.3 Les fonts del Romanticisme: el segle XIX.

La interpretació avui dia més difosa sobre el *non-finito* té com a punt de partida el període del Romanticisme. Va ser durant aquest període de la història de l'art, caracteritzat sobretot per l'enaltiment dels sentiments, l'individualisme i dels valors expressius en les arts, on es va crear una interpretació romàntica de l'inacabat i la imatge de Michelangelo com un geni solitari. Aquesta versió que ha relacionat el turment de Michelangelo amb l'abandonament de la seva obra, fent així del *non-finito* un testimoni de la seva insatisfacció, ha perdurat al llarg de la història. L'esbós o inacabat serà interpretat com a "sublim" i se'l carregava de connotacions expressives.

És un fet acceptat per la crítica que Michelangelo desenvolupa en el curs de la seva vida, especialment en la seva última etapa artística, un estil més expressiu. Al segle XVIII com ja hem vist, aquest va ser caracteritzat per biògrafs com Bellori com a "*extravagant*", però durant el Romanticisme, segons Paola Barocchi, "*experimentarà una revalorització*"⁷⁴. De fet, trobem a crítics d'art romàntics com Ruskin que afirmaran que

⁷⁴ BAROCCHI, *Op.Cit.*, pàg.12.

el *non-finito* inclús defineix millor l’obra respecte l’acabat⁷⁵. Segons Paola Barocchi⁷⁶, Ruskin serà el primer crític d’art que considerarà el *non-finito* una categoria estètica.

Eugene Delacroix, un dels artistes més rellevants d’aquest període, al *Journal De Eugène Delacroix* (1857-1863)⁷⁷ farà una important teorització romàntica sobre el *non-finito* de Michelangelo. Delacroix manté l’existència de dos tipus de “genis artístics”: els que creen obres perfectes sense sorprendre i els que sorprenen realitzant obres “desproporcionades”, la qual considera una condició per la qual les obres haurien de ser valorades. En aquest últim grup citarà a diversos grans literats com Shakespeare, músics com Mozart o el mateix Michelangelo que caracteritzarà de “perfectes”, ja que segons Delacroix “els artistes perfectes són aquells que sorprenen menys per la perfecció”⁷⁸. A partir d’aquesta afirmació realitzada per Delacroix, podem intuir que considerava Michelangelo un artista dotat de la perfecció perquè en la desproporció de les seves obres expressava la perfecció. Respecte a aquesta desproporció, farà una altra aportació agregant que les parts desproporcionades o inacabades (aquí intuïm d’aleshores que desproporció és igual a inacabat) fan destacar les parts acabades d’una obra⁷⁹. Aquest contrast entre inacabat i acabat serà una gran observació i que com veurem destacarà també posteriorment el gran escultor francès Rodin.

Respecte a la pintura, Delacroix considerarà l’obra pictòrica de Michelangelo d’un caràcter més acabat respecte a l’escultòrica, és a dir, l’escultura la considerarà més “inacabada”. També farà referència als motius pels quals Michelangelo podria haver deixat les seves obres inacabades, sobre aquest tema Delacroix iniciarà fent una explicació sobre el mètode de treball de Michelangelo, del qual destacarà el seu caràcter

⁷⁵ Citat a: PRANDI, Adriano, Il problema del <<Non Finito>>, Istituto di Storia dell’arte dell’università di Bari studi e contributi di storia dell’arte e di archeologia cristiana. Bari: Adriatica Editrice, N.S. Fascicolo N.2, 1966, pàg.5.

⁷⁶ BAROCCHI, Op.Cit., pàg.11.

⁷⁷ DELACROIX, Eugène. *Journal De Eugène Delacroix (1857-1863)*. Paris: Librairie Plon M.CM.L. Publicat des del manuscrit original amb una introducció i notes de André Joubin, Vol.III, Edició revisada i ampliada, 1950.

⁷⁸ DELACROIX, Eugène (1950) Op.Cit. pàg.40.

⁷⁹ *Ibidem*.

impulsiu, però també pensatiu. Explica com l'artista es passava mesos absort sense treballar, fins que un dia comença a treballar pres d'una gran fúria i en plena feina abandonava el projecte. Delacroix com a motiu de l'abandonament cita la desesperació que sentia l'artista per la mancança de correspondència entre el seu *concetto* i el que podria expressar a través de la matèria: “segons Vasari, les seves mans no podien expressar la sublimitat de les seves idees.”⁸⁰ En aquesta última afirmació ens adonem com Delacroix fa referència al biògraf Vasari, el qual serà encara al segle XIX un referent per al coneixement de Michelangelo i en el que es basarà Delacroix.

Burckhardt, Jacob- historiador de l'art suís, va escriure *Cicerone* al 1855 on farà una crítica negativa a l'indefinit de Michelangelo. Burckhardt emet un judici negatiu sobre l'inacabat quan fa referència a l'última Pietat de Michelangelo, la Pietà Ronadanini. Sobre aquesta escultura dirà que “és preferible no veure-la”⁸¹ i seguidament es pregunta com Michelangelo va voler treure del bloc de marbre unes figures amb “aquelles proporcions físiques”⁸², tot al·ludint al caràcter negatiu de les formes del conjunt escultòric. També anomena la Pietà Bandini, de la qual dirà que “és una obra molt poc satisfactòria, poc clara pel costat dret i aixafada per la figura del Nicodemo”⁸³. Burckhardt és clar emetent el seu judici de gust sobre aquestes escultures inacabades, un altre clar exemple



Fig.14: Michelangelo Buonarroti, *Bruto*, Florència, Museo del Bargello.

el judici que emetrà sobre el bust en aparença d'esbós del Bruto, fisonomia del qual considerarà “repugnant”⁸⁴.

⁸⁰Delacroix fa referència a l'idea de bellesa de Vasari, una bellesa que es troba en les idees fruit del pensament neoplatònic imperant al segle XV-XVI.

⁸¹ BURCKHARDT, Jacob. *El Cicerone* (1855), Barcelona: Obras Maestras editorial Iberia, Vol. III, pàg. 271.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ BURCKHARDT, Jacob. *El Cicerone* (1855), pàg.272.

⁸⁴ *Ibidem*.

Pel que fa a les possibles causes⁸⁵ de l'inacabat, tot i que l'autor comenta la dificultat de poder discernir en cadascun dels casos què és el que va portar a Michelangelo a abandonar les obres, Burckhardt fa un llistat de les hipotètiques causes, totes elles relacionades amb les ja comentades per Vasari. Conclourà dient que és la subjectivitat i l'essència de l'esperit de Michelangelo el que es manifesta en les seves escultures, sempre de manera intencionada i conscient.

Eugène Guillaume, escriptor i historiador de l'art francès- *Gazette des Beaux Arts* (1876) on aportarà la seva visió sobre el *non-finito*, des de la perspectiva del Romanticisme, inclús va atribuir emocions humanes a les escultures de l'artista dient que aquestes “pateixen atrapades a la presó”.

A més, farà una nova aportació interpretant el *non-finito* com el costat pictòric de l'escultura, entrant doncs en una debat dialèctic entre la plàstica de l'escultura i la pintura. És important remarcar que Guillaume caracteritza l'art de Michelangelo de l'últim període com a “commovedor”, el que ens fa pensar en la visió de l'art de Guillaume el qual expressa en aquestes afirmacions el vincle entre art i emocions.

4.4 La historiografia moderna i la consolidació del “non-finito”

4.4.2 Les aportacions del segle XX

El segle XX és un moment de gran riquesa en els estudis sobre el *non-finito*, unes investigacions que partiran de tot el que s'havia dit en els segles anteriors, fent noves aportacions sobretot en clau platònica i neoplatònica proposada per De Tolnay. Aquesta qüestió generarà un gran debat entre la gran quantitat d'especialistes que faran propostes molt diverses i contradictòries entre elles. Després dels Romàntics, els quals, com hem vist, revitalitzen la figura de Michelangelo, al 1911 ens trobem amb la primera aportació sobre l'inacabat de Michelangelo de la mà de Auguste Rodin, un dels escultors

⁸⁵ Les causes es relacionen amb els fets citats per Vasari, anomena un error de l'artista com a conseqüència d'un marbre amb desperfectes; que la lluita interna hagués acabat i això hagués portat a un desinterès per part de l'artista; o l'orgull per problemes amb en els comitents de les obres.

més importants del segle XIX- principis del XX i sobre el qual va tenir una gran influència el *non-finito* de Michelangelo.

Auguste Rodin, a *Conversaciones sobre el arte recogidas por Paul Gsell*⁸⁶, dedica paraules de gran admiració a Michelangelo i explica com l'inacabat de l'artista neix de la seva pròpia ànima expressant "*l'angoixa feroç*". Segons Rodin, l'escultura de Michelangelo expressa el seu interior turmentat per unes ambicions no realitzables:

"(...) busquem el significat espiritual de la (tècnica) de Michelangelo, comprovem que la seva escultura expressa el replegar-se dolorós del ser sobre sí mateix, l'energia inquieta, la voluntat d'actuar sense esperances d'èxit, el martiri, en fi, de la criatura que unes aspiracions irrealitzables el turmenten."⁸⁷

Rodin destacarà, com ja ho va fer Delacroix al segle XIX, la importància del *non-finito* com a contrast amb el *finito*.

Cal que fem un parèntesi i fem esment a la gran admiració que sentia Rodin vers les formes *non-finite* de Michelangelo, les quals no només van ser font d'inspiració en les seves escultures, també ho van ser com a formes integrants d'aquesta. De fet, en la seva producció escultòrica podem observar l'estudi i la posterior assimilació d'aquest procediment, donant com a resultat un nou concepte de l'inacabat. Segons J.Gantner amb Rodin succeeix un fet de gran rellevància en relació al *non-finito* i és que aquest esdevé un estil: "*Rodin arriba a un non-finito sublimat que esdevé un estil propi. Rodin fa per integrar-lo en l'art modern*"⁸⁸.

⁸⁶ RODIN, Auguste. *Auguste Rodin conversaciones sobre arte recogidas por Paul Gsell* (1911). Venezuela: Monte Avila Latinoamericana, C.A, 1991.

⁸⁷ RODIN, Auguste. *Ibidem*, pàg.95.

⁸⁸ GANTNER, Josef. "*Il Problema del <<non finito>> in Leonardo, Michelangelo e Rodin, Annali della Scuola Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia. Serie II, Vol 23, 1954, pàg.59.*

Gantner proposa com a exemples de la influència que va exercir l'escultura de Michelangelo en Rodin, l'esclau Morente, que havia de formar part de la Tomba de *Giulio II* i que actualment trobem al Louvre, i l'Age d'airain de Rodin, una escultura on podem apreciar clarament aquesta assimilació de les formes i l'estètica Michelangiolesche:

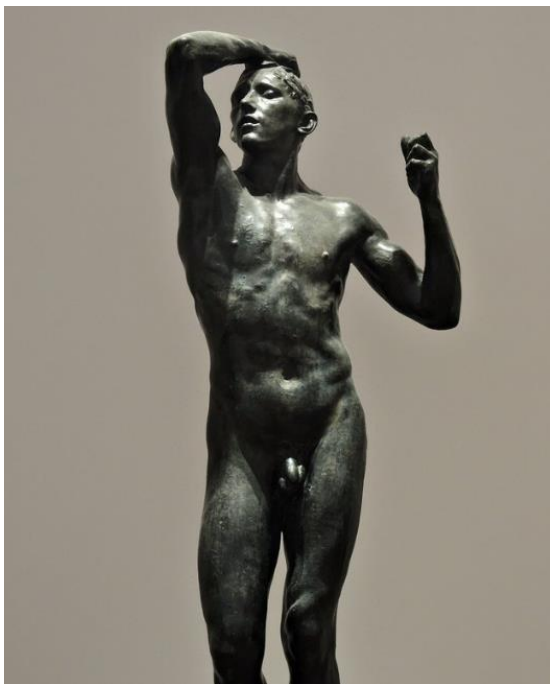


Fig. 15: Auguste Rodin, *L'Âge d'airain*, 1877, Museo d'Orsay, París.



Fig. 16: Michelangelo Buonarroti, *Schiavo morente*, (1513-1515), Museo Louvre.

Henry Thode, (1857-1920), historiador de l'art alemany i especialista en Michelangelo a la seva obra *Michelangelo und das Ende de Renaissance* publicada entre el 1902-1912, farà una contribució a l'estudi del *non-finito* de l'artista basada en el neoplatonisme. És per això que aquest autor recuperarà la dialèctica entre plàstica i pintura defensada per Eugène Guillaume al segle XIX interpretant el *non-finito* com el fruit d'una insatisfacció la qual ve donada per un conflicte entre la seva ànima cristiana i l'impuls artístic de l'escultura. És a dir, Michelangelo segons Thode⁸⁹ expressava les seves creences

⁸⁹ Citat per BERTINI, Aldo. “Ancora sul non finito di Michelangelo”, *L'Arte: Rivista di storia dell'arte medievale e moderna*, 1931, Ser.NS, vol 2, pp. 172-174, pàg.127.

cristianes de l'ànima a través d'una forma pagana que seria l'escultura. Segons Thode⁹⁰, Michelangelo no aconsegueix l'objectiu d'expressar aquest contingut cristià renunciant a la rígida perfecció formal de l'obra, això li crea una insatisfacció i el porta a deixar l'obra inacabada.

El predomini de l'estil pictòric en l'escultura segons Thode, va d'acord amb el major misticisme que es va creant en les seves obres, molt especialment en la seva vellesa, moment en el que s'accentua el profund sentiment religiós de Michelangelo.

Aldo Bertini, al 1930 publicarà *Il problema del Non-finito nell'Arte di Michelangelo*⁹¹ on serà molt crític amb la tesi defensada pel Thode. Segons Bertini el *non-finito* no és exclusiu del període de vellesa de Michelangelo com havia defensat el Thode i com dirà la crítica de l'artista, ja que Bertini dirà que aquesta tècnica apareix tant en la seva etapa de joventut com la de la vellesa. Segons Bertini, les causes de l'inacabat no poden ser externes a l'obra, posa l'exemple del projecte per a la Tomba de Giulio II (citat pp.18 i 19). Segons Bertini, després d'haver acabat la Volta de la Cappella Sistina per la qual va ser cridat quan es trobava treballant en el projecte de la Tomba i que va haver de deixar a mitges per atendre l'encàrrec de la Sistina, Michelangelo podria haver reprès el projecte en qualsevol altre moment, però l'artista va decidir reduir les proporcions de la tomba i al final la va acabar abandonant per decisió pròpia. Segons Bertini els factors externs no podrien tenir cabuda com a causa perquè el fenomen del *non-finito* apareix de manera recurrent i això voldria dir que els impediments externs s'haurien de repetir amb regularitat; A més, Michelangelo tenia predilecció pel "*tuttotondo*", és a dir, per les escultures treballades per tots els costats, és precisament aquesta concepció de l'obra artística el que no podria haver portat a Michelangelo a considerar-les acabades. Bertini posa l'exemple del San Matteo i els Esclaus, els quals, segons la seva tesi, van quedar esbossats perquè si l'artista hagués seguit treballant-los, les escultures haguessin perdut el moviment a través del qual s'expressava l'espiritualitat de Michelangelo.

⁹⁰ Citat per BAROCCHI, Paola. *Op.Cit.*, pàg.11.

⁹¹ BERTINI, Aldo, (1930)., *Op.Cit.*, pàg. 41.

Sergio Bettini, al 1935 publicarà a la revista *La Nuova Italia*- “*Sul non-finito di Michelangiolo*”⁹² article en el qual reafirma algunes de les idees que proposava Bertini pocs anys abans sobre la impossibilitat dels factors externs com a causes de l’inacabat i contribuirà amb algunes idees noves respecte a aquesta qüestió. En primer lloc farà una crítica a l’ús del terme “*non-finito*” en relació a les obres abandonades o no acabades, ja que pensa que és un terme massa genèric motiu pel qual no pot expressar la magnitud de la qüestió. De fet, segons Bettini, en els marbres de Michelangelo no hi ha res incomplet, ja que la individualitat de l’artista i la seva ànima s’han expressat de manera completa.

En segon lloc, Bettini interpretarà el *non-finito* com la lluita del propi artista per aconseguir la llibertat i la realització de la seva vertadera personalitat. És a dir, un *non-finito* que en lloc d’expressar una renúncia o “un fet incomplet”, s’interpreta com una conquesta. Bettini parla també sobre el fet que les escultures tinguin la particularitat de poder crear sensacions a tots aquells que les observem i en moltes ocasions en fer-nos imaginar les parts mancants. Aquests inacabats, doncs, són capaços de portar-nos a un altre estadi psicològic on deixem volar la imaginació. De fet, Bettini atribueix a les escultures que es troben en aquell moment temporal congelat en el qual estan sortint del bloc però del qual encara en formen part, la característica del “misteri còsmic”.

⁹² BETTINI, Sergio. “*Sul Non-Finito di Michelangiolo*”, *La Nuova Italia*, N.6, 20 giugno 1935-XIII, ed.Firenze, pp.4-7.

A la dècada dels anys 40' trobem la contribució de l'historiador de l'art Charles De Tolnay (1899-1981) el qual va dedicar gairebé tota la seva vida a l'estudi d'aquesta figura de l'art. A la seva obra *Michelangelo: Sculptor, Painter, Architect*⁹³ aborda el tema del *non-finito* recuperant la visió platònica i neoplatònica del Cinquecento i que autors de la crítica de Michelangelo com el Thode reprendran a principis del segle XX. Tot i la visió neoplatònica, De Tolnay opta per un anàlisi del context de Michelangelo tenint en compte tant les causes externes a l'artista com les internes. De Tolnay, per exemple, quan fa referència a la façana inacabada de San Lorenzo de Florència, atribueix com a

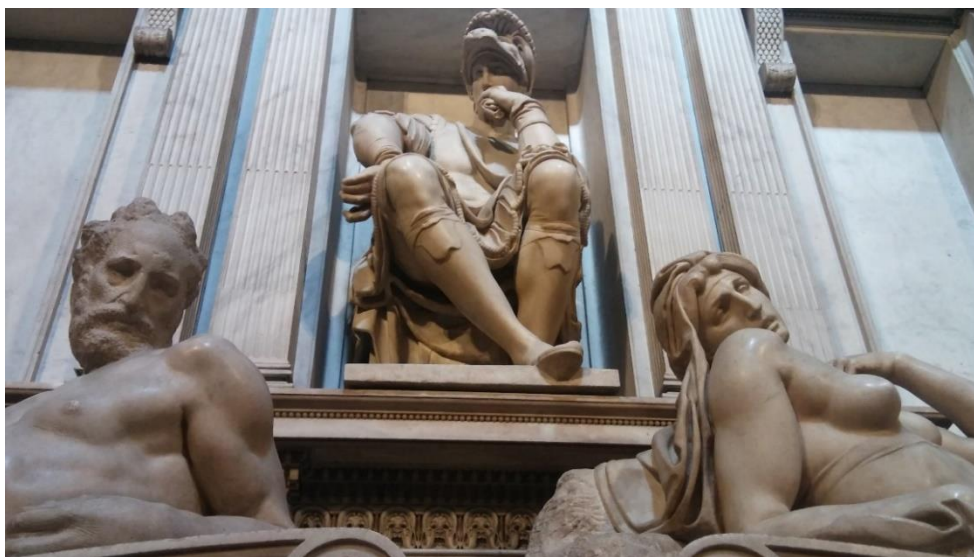


Fig. 17: Michelangelo Buonarroti, *Tomba de Lorenzo di Medici, Sagrestia Nuova, Florència.*

causa de l'abandonament a una qüestió econòmica, fent referència a la manca de fons de la tresoreria papal.⁹⁴

És important destacar, per la relació que es podria establir amb el *non-finito*, el canvi estilístic que aprecia De Tolnay entre l'etapa de joventut i de maduresa de Michelangelo. L'estudiós, situa el punt neuràlgic d'aquest canvi a l'edat dels quaranta cinc anys de Michelangelo, moment en el qual comença a treballar en les escultures de les Cappelle Medici⁹⁵. És a partir d'aquestes escultures on segons De Tolnay, Michelangelo deixa el

⁹³ DE TOLNAY, Ch.: *Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto*. Madrid: Alianza, 1992.

⁹⁴ DE TOLNAY, Ch, (1992), pàg.141.

⁹⁵ DE TOLNAY, Ch, (1992), pàg.36

naturalisme imperant del Cinquecento que trobàvem en les seves obres de joventut com el *David*, per la recerca d'un estil caracteritzat per les formes de les figures més esveltes i l'expressió en els rostres de sentiments humans com el patiment i “els estat de l'ànima”⁹⁶.

De Tolnay considerarà el *non-finito* en Michelangelo un procediment tècnic a través del qual l'artista expressarà l'espiritualitat. És així com ho comentarà quan farà referència a la Pietà Bandini i que dirà el mateix sobre la Pietà Rondanini:



Fig. 18: Michelangelo Buonarroti, Particular del *Giudizio Finale*, Cappella Sistina, Musei Vaticani. En aquesta fig. apreciem el canvi estilístic de Michelangelo en el turment expressat en el rostre.

*“La tècnica de la Pietat fiorentina mostra una alternança de superfícies polides i sense polir (...). Sembla com si en aquest grup Michelangelo hagués deixat conscientment sense acabar les superfícies: en la seva rugositat es troba un mitjà tècnic per expressar l'espiritualitat de les figures i la seva llum interior”*⁹⁷.

De Tolnay en aquestes paraules, denota la seva percepció neoplatònica de les obres de Michelangelo en la interpretació del *non-finito*, com també ho farà quan esmenti els esclaus per al monument fúnebre de Giulio II dels quals dirà que lluiten i pateixen per alliberar-se dels blocs de marbre com si aquests fossin presons, representen doncs la lluita entre un estat físic i psíquic. Aquesta interpretació entrarà en consonància amb les interpretacions de caràcter neoplatònic que ja havien fet Vasari⁹⁸ i Condivi⁹⁹. De Tolnay

⁹⁶ *Ibidem*, pàg.99

⁹⁷ Citat per DE TOLNAY, Ch, (1992) *Cit.*, p.99.

⁹⁸ VASARI (G.MILANESI). *Op.Cit.*, pàg.14: Per a Vasari, els esclaus representaven les províncies dominades per Giulio II.

⁹⁹ CONDIVI, “*Vita di Michelangelo*”. A: RECUPERO, Jacopo. *Michelangelo*, Roma: De Luca Editore, 1964, p.120: Segons Condivi els esclaus per al monument fúnebre de Giulio II eren personificacions de les arts liberals i plàstiques, les quals eren presoneres des de la mort de Giulio II. Podem interpretar-les, llavors, com a presoneres del dolor per la mort del pontífex, el que enllaça amb la visió neoplatònica de Charles De Tolnay.

creurà que els artistes del 500' normalment s'expressaven a partir del llenguatge simbòlic en les seves obres i posa l'exemple de les Cappelle Medici on l'autor interpreta tot un llenguatge al·legòric entorn al temps i l'existència. El mateix De Tolnay al "*Convegno di Studi Michelangioleschi*"¹⁰⁰ defensa la interpretació simbòlica de les obres de Michelangelo com una ajuda per tal d'arribar a una major comprensió de l'artista en totes les seves vessants.

També en l'àmbit de l'escultura, De Tolnay farà una aportació important en l'estudi que realitzarà sobre *El petit model per a crucifix en fusta*, obra *non-finita* que actualment es troba a la Casa Buonarroti. Es tracta d'una de les últimes obres de Michelangelo, autoria de la qual ha estat discutida a partir de la incertesa expressada per H.Thode¹⁰¹ al 1913. Serà De Tolnay¹⁰² el primer en atribuir-li l'autoria a Michelangelo a l'any 1964 a partir de diverses cartes i de l'estudi estilístic que l'estudiós va dur a terme en relació a l'última sèrie de dibuixos del Crist crucificat¹⁰³ del mateix artista on l'estudiós va observar un evident vincle. En quant a obra de l'últim període de vida de l'artista, De Tolnay dirà que en relació als anteriors crucifixs de Michelangelo, per la rigidesa del cos i la tècnica emprada, aquest és el que desprèn una major expressivitat i drama espiritual¹⁰⁴.



Fig.19: Michelangelo Buonarroti, *Piccolo modello per a crucifisso abbozzato* (1562), fusta.
Casa Buonarroti Florència.

¹⁰⁰ Intervenció en congrés del prof.Charles DE TOLNAY, Ch. A: BONELLI, Renato. *Michelangiolo e il Non-Finito. Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, Ed dell'Ateneo Roma: Firenze-Roma, 1964.

¹⁰¹ Citat a: G.BOSANTI, *Michelangelo l'ombra del genio e l'arte a Firenze 1537-1631*, Milano: skira editore, 2002.pàg. 221-222.

¹⁰² Citat en DE TOLNAY, Ch, (1992), p.178.

¹⁰³ Vegeu il.lustració annex pàg.76.

¹⁰⁴ DE TOLNAY, Ch, (1992), pàg.178

Pel que fa a l'arquitectura, De Tolnay dirà que els múltiples "*pentimenti*" dels seus projectes arquitectònics ens fa pensar que Michelangelo en un inici no tenia una idea ben definida del que volia, motiu pel qual s'ajudava dels dibuixos. És per això que De Tolnay pensa que és en els dibuixos on es trobarà el *non-finito*¹⁰⁵.

Segons De Tolnay, l'art de Michelangelo va sempre voler buscar l'essència de les coses accessibles només a través de la visió espiritual. Aquesta nova visió de l'art, va tenir com a causes no només el pensament neoplatònic de l'artista, sinó també el profund i particular sentiment religiós que s'intensifica en l'artista durant la seva vellesa com a conseqüència de la seva preocupació vers la salvació de l'ànima. En diem sentiment particular perquè Michelangelo en el seu últim període de vida va defensar un catolicisme més liberal que tenia com a objectiu la reforma de les ànimes dels fidels.

Aquesta evolució de Michelangelo, segons De Tolnay, va tenir la influència de la reforma eclesiàstica (el Concili de Trento), i la profunda amistat que establirà amb Vittoria Colonna, amb la que compartirà aquesta espiritualitat. A més, cal anomenar la relació amb el jove romà Tommaso Cavalieri al qual li va unir una relació especial i que també tindrà una influència en Michelangelo, de fet, és a partir d'aquestes dues relacions que s'intensificarà el pensament neoplatònic en l'artista.

Trobem altres autors importants com l'historiador de l'art i teòric Panofsky- *Estudios sobre iconologia* (1972)¹⁰⁶ que prossegueix amb l'orientació neoplatònica proposada per De Tolnay i recupera les idees expressades per Vasari. Panofsky també anomenarà la Tomba de Giulio II i la Cappella Medici com les obres que millor expressen el neoplatonisme, d'aquesta última, Panofsky seguirà les interpretacions al·legòriques proposades per De Tolnay el qual interpreta la capella com un compendi de l'univers.

Michele Benedetti en el seu article publicat a la revista *Emporium*¹⁰⁷ a l'any 1951 el dedica a l'última obra de Michelangelo, la Pietà Rondanini, escultura que ha estat considerada per la crítica (majoritària) el símbol per excel·lència del *non-finito*. També

¹⁰⁵ Intervenció del prof. Charles De Tolnay a *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, Ed dell'Ateneo Roma: Firenze-Roma, 1964

¹⁰⁶ PANOFSKY, Erwin, *Op.Cit.*, pàg.12.

¹⁰⁷ DE BENEDETTI, A "Il cosiddetto <<non finito>> di Michelangelo e la sua ultima <<Pietà>>, *EMPORIUM parole e figure*, Vol. CXIII, N.675, p.098, 1951.

Benedetti defensarà l'estudi de cada obra per tal d'extreure conclusions precises sobre el *non-finito*. Benedetti creu que la insatisfacció de la qual parlava Vasari com a motiu per aquest recurrent aspecte en les seves obres podria ser certa, però no creu que pugui ser aplicable a tots els casos, sobretot en aquells en els que l'obra és abandonada per decisió personal del propi artista. Aquest aspecte és explicable, segons Benedetti, entre d'altres motius, per la quantitat de vicissituds que va haver de fer front Michelangelo durant la seva vida i de les quals en som coneixedors a través de les fonts (viatges imprevistos, les demandes dels comitents, fets històrics i personals). Benedetti discuteix la tesi defensada per en Thode¹⁰⁸ i altres crítics, els quals, com ja hem vist, creuen en l'existència d'un conflicte entre l'ànima cristiana angoixada de l'artista i l'expressió artística per mitjà de l'escultura. Segons Benedetti, aquesta tesi malgrat defensar la seva existència, especialment en l'últim període de vida de l'artista on segurament va portar-la al màxim de la seva expressió, no seria aplicable en tots els casos. Segons l'autor aquest argument no explicaria perquè va deixar algunes escultures inacabades i d'altres acabades i perquè algunes parts les va deixar indefinides en contrast amb altres definides.

Benedetti també fa una crítica a Bertini¹⁰⁹, com ja s'ha comentat, aquest últim defensava la idea que Michelangelo no va decidir seguir els dos marbres del Bargello perquè del contrari hauria disminuït la seva intensitat dramàtica i no hauria aconseguit la fantasia expressada. Benedetti, respon a aquesta tesi de Bertini, formulant una pregunta: "I si Michelangelo hagués decidit no continuar els marbres del Bargello perquè ja els considerava acabats?"¹¹⁰

A diferència de la tesi defensada per De Tolnay¹¹¹, el qual sostenia que les interpretacions al·legòriques poguessin ajudar a entendre l'artista i el significat de l'obra, Benedetti no creu que hi hagin al·legories a les escultures de la Sagrestia Nuova.

¹⁰⁸ THODE, comentat a les pp.41-42

¹⁰⁹ BERTINI comentat a les pp.42-43.

¹¹⁰ Citat A: DE BENEDETTI.(1951), *Op.Cit.*, p.100.

¹¹¹ De TOLNAY. Ch, comentat. pp.44-47.

I creu que aquest discurs al·legòric que alguns autors fan sobre la Sagrestia Nuova és “massa forçat”¹¹².

Pel que fa a la Pietà Rondanini (Fig.20), Benedetti pensa que sigui “un altre mode de “non-finito” intencional, meditat i volgut”¹¹³, a diferència de les altres obres *non-finite*, on segons l'autor, l'artista potser no va quedar satisfet per la solució adoptada. Segons Benedetti, són diverses les causes que van poder portar a Michelangelo a realitzar aquesta obra que resulta tant diversa respecte a la resta de producció artística realitzada durant la seva vida, inclús respecte la inacabada.

La primera notícia que ens arriba sobre l'escultura hem de remetre'ns a Vasari, on ens explica com Michelangelo va trobar un marbre on ja hi havia estat esbossada una altra Pietat. Aquesta és una informació molt valuosa per entendre l'obra final que ens ha arribat. Michelangelo no escull un marbre nou, escull un on ja hi havia una presumpta idea prefigurada d'un altre suposat i precedent projecte. Per què? Segons Benedetti l'elecció d'aquest bloc de marbre i no d'un altre, atén a una decisió absolutament personal de l'artista la qual podria estar possiblement vinculada amb l'edat avançada de Michelangelo. Si tenim en compte que segons els documents¹¹⁴ sis dies abans de morir estava treballant en aquesta obra, l'estat físic de Michelangelo estava molt deteriorat, i segons Benedetti potser no hagués gaudit de les



Fig.20, Michelangelo Buonarroti, *Pietà Rondanini*, Castello Sforzesco, Milà.

condicions físiques per tal de realitzar un projecte d'una altra Pietat. El fet d'haver de realitzar una Pietat a partir d'un bloc que havia de remodelar i modificar i al que estava subjecte a les mesures de les parts ja esbossades, aquestes qüestions podrien haver suposat per a Michelangelo, segons Benedetti, una limitació pel que fa a la

¹¹² DE BENEDETTI, (1951), *op.cit*, pàg. 47..

¹¹³ *Ibidem*, pàg.102.

¹¹⁴ Vegeu “*Inventario dei beni*” di Michelangelo, en annex, pp.69-73.

representació final del grup escultòric. A més, l'autor afegeix que l'artista no hagués pogut continuar perquè li hagués faltat marbre¹¹⁵.

Benedetti pensa que Michelangelo ja tant a prop de la mort i com a conseqüència de l'evolució que experimentarà el seu pensament filosòfic i religiós del seu últim període vital, expressa a través de la destrucció i la reelaboració d'una nova Pietat, la seva nova imatge de l'avinença que ha establert el seu art amb Déu¹¹⁶. La Pietat, un tema dels temes més estimats per l'artista durant tota la seva vida i que tractarà amb gran tendresa a la *Pietà* de la seva joventut, en els seus últims dies de vida el reprèn deixant fluir de l'interior d'ell una gran intensitat i apropant-nos a la compenetració que denoten Mare i fill, que són, com l'art i Déu per a Michelangelo, una mateixa cosa.

Les següents paraules són el testimoni de Michelangelo, un artista que ha arribat a la fi d'una intensa vida i que sis dies abans de morir, escriu una carta datada del 12 de febrer del 1564, on confia al seu amic Daniele Da Volterra que malgrat sentir-se a prop de la mort, està creant una imatge viva, aquesta és la *Pietà Rondanini*.

*“Negli anni molti e nelle molte prove
Cercano il saggio al buon concetto arriva
d'un'immagine viva
vicino a morte, in pietra alpestre e
dura.”*

Carta de Michelangelo Buonarroti a
Daniele Da Volterra.¹¹⁷



Fig.21. Michelangelo Buonarroti, Particular de *Pietà Rondanini*, Castello Sforzesco, Milà.

¹¹⁵ DE BENEDETTI, (1951), *Op.Cit.* pàg.47..

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Citat A: BENEDETTI, M, (1951), *Op.Cit.*, pàg. 108.

La següent aportació destacada sobre el *non-finito* de Michelangelo la farà J. Gantner¹¹⁸ al 1954. El primer aspecte del que parla l'autor és la diferència entre l'inacabat escultòric i aquell pictòric i arquitectònic. L'autor esmenta la possibilitat que aquest *non-finito* s'expressi amb major riquesa en l'escultura respecte la pintura pel fet que aquest en escultura és una expressió autònoma, mentre que en pintura i és arquitectura aquest inacabat adquireix un valor purament fragmentari, motiu pel qual el *non-finito* només pot crear aquesta fantasia i estètica amable en l'escultura.

Gantner a diferència d'altres autors sí que veurà un *non-finito* en l'etapa de joventut, posarà com a exemples el Tondo Pitti i el Tondo Taddei, obres que segons Gantner no arriben a un estat d'acabat total pel fet que s'aprecien diferents graus desiguals d'acabat¹¹⁹.



Fig. 22: Michelangelo Buonarroti, *Madonna col bambino e san Giovannino*, anomenat "Tondo Pitti", (1503-1505), Museo del Bargello, Florència.



Fig. 23: Michelangelo Buonarroti, *Madonna col bambino e San Giovannino (Taddeo Taddei)*, anomenada "Tondo Taddei", (1504-1506) Royal Academy, Londres.

Doncs, aquest autor concep el *non-finito* de l'obra escultòrica de l'artista com una sèrie de variacions que es possible expressar a través del marbre combinant les diferents parts

¹¹⁸ GANTNER, Josef. "Il Problema del <<non finito>> in Leonardo, Michelangelo e Rodin, Annali della Scuola Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia. Serie II, Vol 23, 1954, pàg.55.

¹¹⁹ *Ibidem*.

definides amb parts on el *finito* va disminuint¹²⁰. Anomena com a exemples a més dels dos Tondos, els esclaus per la Tomba de Giulio II i les escultures de la Sagrestia Nuova, on les extremitats i els rostres són un ondejar de diferents graus de definició.

Pel que fa a les causes, segons l'autor, cal analitzar cadascuna de les obres i la seva història per discernir les mateixes, per exemple, l'escultura *non-finita* del *San Matteo* segons Gantner, va quedar en estat d'inacabat perquè Michelangelo va haver de marxar a Roma de manera inesperada. Tot i així, l'autor pensa que les formes esbossades tinguessin un sentit per a l'artista i si hagués decidit acabar-les aquestes no haguessin expressat el mateix. Quin sentit tenia l'esbós per a Michelangelo segons Gantner? Les escultures tant acabades com inacabades són el resultat de la voluntat d'expressar un “sentiment tràgic”¹²¹ interior de Michelangelo. Aquest però no tindrà l'exclusivitat les obres inacabades, que és això el que la crítica porta defensant a arrel de la interpretació de Vasari, aquest sentiment tràgic segons Gantner, el trobem en totes les seves obres perquè per a Michelangelo tot era un camí cap a aquell *concetto* que residia en la seva ment i que era quelcom de “irrealitzable”.

Gantner a l'article comentat¹²² farà una crítica al filòsof Benedetto della Croce sobre la idea que aquest havia expressat sobre el *non-finito*. Benedetto della Croce respondrà a Gantner en un article publicat a la revista *Quaderni della Critica*¹²³ on Benedetto diu a Gantner que no pot pretendre que ell (Benedetto) divideixi l'art de Michelangelo en dues formes: “art perfecte” i “art imperfecte”, perquè dirà que seria com establir un “art sa” i “un art malalt”¹²⁴. A continuació fa una segona crítica a Gantner caracteritzant de superflu que Gantner pugui establir com a “*finito*” els dibuixos de Leonardo, les escultures de Michelangelo i les pintures de Rembrandt pel fet que aconsegueixen expressar una idea.

¹²⁰ GANTNER, Josef, 1954, pàg.56.

¹²¹ GANTNER, Josef, 1954, pàg.56.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ CROCE, Benedetto. “*Bellezza e limiti della forma classica: Burckhardt-Croce-Wölfflin*”, *Quaderni della Critica*, Vol.6, N.16, 1950.

¹²⁴ *Ibidem*.

Renato Bonelli a *Atti del Convegno di studi Michelangioleschi*, (1964)¹²⁵, concep també el *non-finito* com un llenguatge plàstic estrictament escultòric, per tant, no creu que obres pictòriques com el Seppellimento o l'última fase de la Capella Sistina puguin considerar-se un *non-finito*, ja que segons l'autor, cal diferenciar el *non-finito* conscient, és a dir, aquell realitzat per decisió de l'artista, d'aquells inacabats que van estar fora de la voluntat de Michelangelo. Renato Bonelli farà una precisió interessant i que no hem vist proposada fins a aquest moment. El *non-finito* segons Bonelli es manifesta de dues maneres diferents al llarg de la producció artística de Michelangelo donant lloc a dos objectius diferenciats. Bonelli parlarà de dos moments en l'obra de Michelangelo, aquelles obres que comprenen fins l'any 1506 on el *non-finito* és utilitzat com un recurs tècnic per tal d'aportar més profunditat o donar una major expressió psicològica als rostres. Posarà els exemples de la Madonna della Scala, la Battaglia dei centauri o el Tondo Taddei.

El segon moment Bonelli el situa a partir de l'any 1506 on el *non-finito* és utilitzat com un mitjà lingüístic per a "la representació de del dolor vital de l'artista i el conflicte entre l'aspiració intel·lectual i la realització plàstica"¹²⁶.

Ja entrant en un període més avançat del segle XX trobem les aportacions més trencadores sobre el *non-finito* de Michelangelo de la mà del restaurador Adriano Prandi exposades a l'article "*Il problema del "Non-Finito"*"(1966)¹²⁷.

A. Prandi pensa que el *non-finito* només seria aplicable a l'escultura de Michelangelo si aquest és concebut com l'acte de no haver conclòs la feina d'esculpir; En canvi, si aquest l'entenem com un efecte visiu, segons la tesi de Prandi, el podríem trobar tant en la

¹²⁵ BONELLI, Renato. "Michelangiolo e il Non-Finito", a *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, Firenze-Roma 1964. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1966.

¹²⁶ BONELLI, Renato, (1964), pàg. 407.

¹²⁷ PRANDI, Adriano. "Il problema del <<Non Finito>>", *Istituto di Storia dell'arte dell'università di Bari studi e contributi di storia dell'arte e di archeologia cristiana*. Bari: Adriatica Editrice, N.S. Fascicolo N.2, 1966, pp. 5-29.

pintura com en el dibuix a través de les ombres. Per tant, l'autor exposa que no es pot parlar d'un únic *non-finito* que pugui englobar totes les obres.

Prandi concep un *non-finito* de caràcter pictòric el qual no es redueix només a les obres considerades per la crítica com a inacabades, ja que també el trobaríem en les obres considerades més definides, en el cas de l'escultura posa l'exemple de la Pietà Vaticana i en la pintura el Tondo Doni. Prandi no creu tampoc que sigui adient l'ús del terme “esbossar” per a les obres de Michelangelo, hauríem d'utilitzar el terme “ombrejar”.

Aquests efectes pictòrics arriben al seu punt àlgid en la maduresa de Michelangelo quan l'artista arriba a unes solucions extremadament pictòriques, anomena, per exemple, l'esclau Atlante on es crea una antítesi entre matèria i forma. Prandi, farà referència també a la volta de la Cappella Sistina on dirà que “en algunes parts” (entenem el tram iniciat després de la pausa) alguns crítics l'han caracteritzat “d'impressionisme pictòric”. Aquests “pictoricismes” en la producció artística de Michelangelo, segons Prandi, són fruit de la influència del clarobscur de Leonardo.¹²⁸

Pel que fa a l'escultura de la Pietà Rondanini, considerada per tota la crítica com el símbol del *non-finito* en Michelangelo, Prandi dirà que és l'obra menys adient per relacionar-la amb el *Non-Finito*, ja que li sembla una obra pintada, de la qual no podria emergir mai una obra acabada, mentre les altres obres considerades *non-finite* de Michelangelo podem veure en elles un preludi del que podria haver estat una obra acabada.¹²⁹ Conclourà fent una afirmació del tot trencadora, no trobarem el *non-finito* fins l'any 1874 moment en el que l'impressionisme havia deixat enrere la figuració per la recerca d'una impressió.¹³⁰

Amb Michael Hirst, un dels especialistes més rellevants de l'art del Renaixement, tanquem aquest estudi global sobre el *non-finito* de Michelangelo al segle XX.

¹²⁸ PRANDI, Adriano, (1966), *Op.Cit.*, pàg.52.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ PRANDI, Adriano, (1966), *Op.Cit.*, pàg.52.

A l'any 1994 realitzarà un estudi¹³¹ sobre la pintura de l'època de joventut de Michelangelo on planteja diverses hipòtesis sobre les causes de l'abandonament de les dues pintures *non-finite* de la joventut de Michelangelo: La Madonna di Manchester (Fig.13) i el Seppellimento di Cristo (Fig.12).

Pel que fa a la Madonna di Manchester es poden establir diverses hipòtesis sobre les seves causes, segons Hirst no creu que el motiu de l'abandonament de l'obra pictòrica hagués estat la insatisfacció, sinó perquè es possible que es veiés obligat a abandonar-la per dedicar-se a un altre projecte¹³².

En relació al *non-finito* del Seppellimento, segons l'autor a la part mancant de pigment, principalment, part inferior dreta, hi hauria d'haver la Mare de Crist. Per tal de realitzar la Verge, M.Hirst extreu la possible hipòtesi per la qual Michelangelo hauria necessitat una gran quantitat de *blu lapislazuli*, un pigment que suposava un gran cost econòmic¹³³. Segons l'estudi realitzat per M.Hirst, Michelangelo hauria fet la comanda del pigment a l'ordre mendicant dels jesuïtes de Florència.

4.4.3 Les aportacions del segle XXI

La bibliografia del segle XXI recuperarà tot allò dit en els segles precedents, especialment el segle XX, una època que com ja hem vist, el tema del *non-finito* suscitarà un gran debat entre els especialistes com a conseqüència de l'interès que despertaran les obres de contingut dramàtic i/o psicològic. L'argument més acceptat pels estudiosos en aquest segle és la visió platònica i neoplatònica proposada per De Tolnay com a base general per justificar part de la producció *non-finita* de Michelangelo. Tot i així, els especialistes se segueixen preguntant els motius pels quals Michelangelo va estar motivat en cada cas a deixar les obres en estat inacabat. Hi haurà però un argument en el qual estarà d'acord la crítica del segle XXI de manera generalitzada: cal portar a terme un anàlisi de

¹³¹ HIRST, Michael; DUNKERTON, Jill. *Michelangelo giovane, scultore e pittore a Roma 1496-1501*.

Modena: Franco Cosimo Panini, 1994

¹³² HIRST, Michael, (1994), cit. pàg.47: L'autor no anomena quin va ser el projecte que va fer abandonar a Michelangelo la Madonna di Manchester, però sí esmenta que va ser "un grup marmori comissionat per un cardinal de la curia".

¹³³ *Ibidem*.

cada obra i de la història de cadascuna de les obres per poder extreure conclusions. No obstant, també en aquest segle el debat sobre el *non-finito* continua obert.

G. Bosanti- a *Michelangelo l'ombra del genio* (2002)¹³⁴ farà una de les primeres aportacions als inicis de la nostra era sobre el tema del *non-finito* centrant-se en el “Modello per crocifisso sbozzato” en estat *non-finito* i que ja va ser esmentat per el Thode i De Tolnay al segle XX¹³⁵. A propòsit de la qüestió de l'efecte esbossat que Michelangelo aconsegueix per mitjà del modelat de la superfície del crucifix, Bosanti farà una aportació innovadora dient que aquest efecte recorda la pintura tarda de Tiziano i Rembradt.¹³⁶

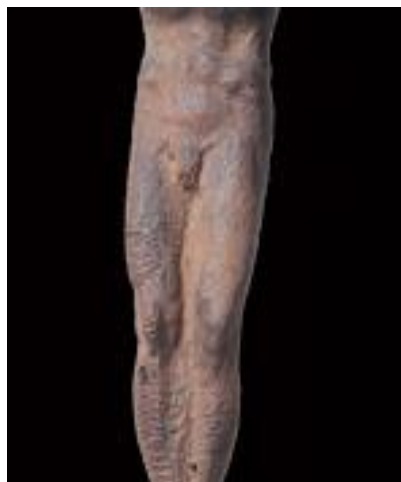


Fig. 24: Michelangelo Buonarroti, Particular del Modello per crocifisso sbozzato, (1562), fusta, Casa Buonarroti Florència.

Sobre aquesta mateixa qüestió estètica d'aquesta obra en concret, l'especialista en Michelangelo, A.Luchinat dirà que “sembla modelat a cops de *sgorbia*¹³⁷ el que dota a la superfície de l'obra d'una sensació aspre, l'efecte seria similar al de l'esbós”¹³⁸.

A.Luchinat, especialista en Michelangelo, a la seva obra *Michelangelo Scultore* (2005), concep el *non-finito* michelangiolesco des de la vessant neoplatònica proposada per De Tolnay i opta també per un anàlisi de cada obra. Aquest neoplatonisme l'observem especialment en la interpretació del San Matteo, considerat per l'autora l'obra que millor representa la tècnica de l'inacabat en Michelangelo. Luchinat observa en aquesta escultura una clara inspiració en el *pathos* expressat en el Laocoonte, el conjunt escultòric descobert al 1506 i que va causar una gran commoció en l'època. El Laocoonte establirà un intens vincle amb l'art de l'època sent una font d'inspiració molt important pels artistes, especialment per a Michelangelo.

¹³⁴ BOSANTI, *Michelangelo l'ombra del genio e l'arte a Firenze 1537-1631*, Milano: skira editore, 2002.

¹³⁵ Informació comentada a la pàg.46.

¹³⁶ BOSANTI, (2002), pàg. 222.

¹³⁷ Utensili utilitzat especialment en el treball de la fusta en l'àmbit escultòric.

¹³⁸ LUCHINAT, Acidini. *Michelangelo scultore*, Milano: 24oredicultura, 2005, pàg.292.

El darrer autor, el restaurador *Antonio Forcellino*, a *Michelangelo una vita inquieta* (2005)¹³⁹, concebrà el *non-finito* de l'últim període de Michelangelo com una tècnica a partir de la qual l'artista expressava el seu malestar físic i psicològic, de fet, Forcellino, destacarà les condicions psicològiques nefastes sota les quals va haver de treballar Michelangelo en el seu últim període de vida. La desesperació i el terror que sentia Michelangelo per les possibles represàlies que els Medici haguessin pogut emprendre contra ell per la defensa de la República van tenir un especial ressò en la seva obra, de fet, Forcellino, explica que va ser un fet que Michelangelo hagués rebut amenaces de mort¹⁴⁰.

Segons Forcellino, les condicions de pressió psicològiques afavorien la creativitat de Michelangelo, la qual expressava a través del *non-finito* i els contrastos entre formes definides i indefinides. En la descripció de les escultures de la Sagrestia Nuova veiem com el restaurador segueix la tesi de De Tolnay del neoplatonisme, de fet el restaurador interpretarà la producció escultòrica de Michelangelo des del punt de vista neoplatònic: “*Michelangelo a les escultures buscava sempre captar el moviment immòbil en la pedra, encadenat de la materia*”¹⁴¹.

És important destacar el desacord que mostra Forcellino amb l'anècdota explicada per Vasari a *Le Vite* sobre l'atac de fúria que va portar a Michelangelo, en l'edat avançada de vuitanta anys, a donar cops de martellades al genoll esquerra, la clavícula i el braç dret de la Pietà Bandini. Forcellino no creu que es pugui atribuir el caràcter terrible del qual parla Vasari a *Le Vite* com a motiu pel qual Michelangelo hagués donat cops de martell a l'escultura. Segons Forcellino aquesta teoria de Vasari, la qual considera “falsa” no podria explicar-se per mitjà de cap crisi autodestructiva, de fet, no existeixen documents que puguin demostrar-la.

¹³⁹ FORCELLINO, Antonio, *Michelangelo una vita inquieta*, Bari: Editori Laterza, 2005.

¹⁴⁰ *ibídem*.

¹⁴¹ *ibídem*.

5. CONCLUSIONS

El present estudi ha tingut com a objectiu analitzar les principals contribucions realitzades des del segle XVI fins al segle XXI pels especialistes, estudiosos i artistes admiradors de Michelangelo Buonarroti que han estudiat la qüestió del *non-finito* en les seves obres. Aquest estudi ens ha permès observar com s’ha tractat i concebut aquest tema d’aquesta singular figura de l’art al llarg dels segles i com ha anat canviant la concepció de l’obra inacabada de Michelangelo a mesura que la història del pensament ha anat transformant-se per adaptar-se a una societat en constant canvi. El tema del *non-finito* encara que des del segle XVI fins a l’actualitat ha suscitat sempre interès, ho ha fet de manera bastant desigual, no serà fins el segle XX on trobarem un gran debat entorn a aquest tema i on es generaran els principals estudis. De tot allò dit al segle XX, però, en l’actualitat hi haurà una prevalença general a acceptar la tesi del neoplatonisme com aquella més plausible.

El concepte “*non-finito*”, de l’italià es tradueix com a “no acabat”, en un origen feia referència a les obres inacabades respecte a la seva execució, però el seu significat ha anat canviant amb el pas del temps, fins arribar al segle XX, moment en el que se li va dotar d’una connotació estètica que és tal i com el coneixem avui dia. Malgrat trobar obres inacabades tant en la producció pictòrica, escultòrica i arquitectònica de l’artista, els crítics, generalment, han mostrat una clara tendència alhora de relacionar el *non-finito* amb l’escultura.

El terme *non-finito*, tal i com l’entenem avui, és a dir, com un concepte vinculat a una percepció estètica, és un producte de la modernitat i per tant, no sempre ha tingut la mateixa interpretació. En les fonts de l’època, Vasari i Condivi, utilitzaran els mots “*imperfetto*” o “*non finì*” per fer referència a una obra merament no conclosa des del punt de vista de l’execució. Les fonts antigues, per tant, parlen de l’inacabat de Michelangelo, el que denota la importància en l’època d’una obra acabada o definida.

Els estudis analitzats no permeten afirmar qui va utilitzar aquest terme per primer cop referint-se a la percepció estètica de l’inacabat en Michelangelo, però W. Christiane pensa que l’ús d’aquest terme vinculat a les obres de Michelangelo es pugui situar al segle XVIII mentre que l’ús vinculat a la percepció estètica de l’inacabat en un moment

més tardà, ja al segle XX. Tot i així, altres autors com Barocchi pensen que fos el crític d’art Ruskin al segle XIX el primer en vincular-lo a una qüestió estètica. En definitiva, pel que fa a la qüestió terminològica ens trobem amb un horitzó ple d’interrogants i doncs, la plantegem com una possible via de recerca.

L’escultura, segons la crítica majoritària, és la que expressa millor el concepte de *non-finito*, sempre des del punt de vista estètic, per ser el llenguatge plàstic on trobem la major part d’obres inacabades i en segon lloc, perquè les possibilitats expressives amb la tècnica escultòrica són majors respecte a la pintura o l’arquitectura. Són només dues les obres *non-finite* de l’artista en matèria pictòrica, la Madonna di Manchester i il Seppellimento, obres que fins al segle XX no van ser atribuïdes a Michelangelo, segurament, és per aquest motiu que els estudis sobre el *non-finito* no han dedicat gaire temps a debatre el tema i aquells que en parlen generalment no les consideren un “*non-finito*”. Pel que fa a l’arquitectura, només podem fer referència a una obra inacabada, la façana per la basílica di San Lorenzo a Florència, però les fonts del segle XVI no deixen marge de dubte, ja que ens confirmen que el motiu de l’inacabat va ser purament econòmic, motiu pel qual tampoc se’n parla en els debats sobre el *non-finito*.

Desconeixem documentalment els motius pels quals Michelangelo va decidir acabar algunes obres i d’altres no o perquè en una mateixa obra escultòrica podem trobar parts aparentment definides i altres parts esbossades. La insatisfacció de l’artista és la principal causa atribuïda al *non-finito* de Michelangelo per part dels biògrafs, Vasari i Condivi, tot i així, Vasari en moments molt concrets a atribuït aquesta qüestió a factors externs com la duresa del marbre o als seus defectes. Vasari també caracteritzarà a Michelangelo per ser una persona d’un caràcter fort, auto-exigent i impacient, el que segons l’escriptor el feia sentir sempre insatisfet amb la feina que realitzava i això el portava a abandonar les obres o inclús a trenca-les.

Els estudis recents dels especialistes han tractat donar una mica de llum al tema proposant dues possibles vies: les causes externes a l’artista, és a dir, aquelles que no dependrien d’ell i per tant, el *non-finito* no hauria estat intencional (viatges imprevistos, problemes econòmics, altres encàrrecs, defectes del marbre...) i causes internes i/o intencionals (caràcter fort de l’artista, idees filosòfiques i religioses, voluntat per part de l’artista de crear una estètica poètica, insatisfacció...). És precisament en aquest punt on

es genera tot el debat, ja que no tots els estudiosos estaran d'acord amb aquesta divisió. Hi haurà unanimitat per part de la crítica actual i també en aquella del segle XX, en el fet que cal dur a terme un anàlisi individualitzat de cada obra i de la seva història per a poder realitzar possibles hipòtesis sobre el *non-finito*. En línies generals, ha estat acceptada la tesi neoplatònica, que és la que proposava l'historiador de l'art i especialista en Michelangelo De Tolnay al segle XX.

La percepció positiva o negativa del *non-finito* ha patit variacions al llarg dels segles en funció de la transformació de la història del pensament i dels ideals del *Finito i non-finito* preestablerts. En l'època, a excepció de Vasari i Condivi, els quals van optar per acceptar i donar un valor positiu a la llicència estilística de Michelangelo, l'inacabat era considerat un error de l'artista; Evidenciem d'aleshores, la voluntat per part dels biògrafs de trencar amb l'ideal clàssic de bellesa del Cinquecento i la possibilitat d'acceptar un altre llenguatge plàstic trencador respecte a l'establert. Durant el Romanticisme, període en el qual es crearà la imatge de la personalitat turmentada de l'artista, el *non-finito* experimentarà una revifada sent la tendència majoritària aquella de glorificar la seva estètica i destacar la dicotomia entre acabat i inacabat. Tant la crítica del segle XX com l'actual, a banda de tot allò mencionat abans, legitimen qualsevol mode expressiu, tot i així, el *non-finito* és acceptat de manera generalitzada com un mitjà tècnic de l'escultor.

Serien diversos els possibles temes a investigar. Les dues pintures *non-finite* de la joventut de Michelangelo, la Madonna de Manchester i el Seppellimento, en els debats sobre el *non-finito* no han estat prou tractades, segurament per les raons ja mencionades. És per això que podria ser una proposta a estudiar.

Una altra possible via de recerca seria l'estudi del concepte "*non-finito*" en l'obra de Michelangelo que com ja hem vist, ha anat canviant de significat amb el pas dels segles fins adquirir una connotació estètica. Com ja s'ha evidenciat anteriorment, he trobat una falta d'estudis al respecte. De fet, les informacions són tant escasses que la recerca d'informació sobre aquest tema ha estat de gran dificultat. En cap de les publicacions s'han trobat respostes que puguin clarificar la història del concepte en relació amb

Michelangelo. Tot i així, de les poques publicacions realitzades, una d'elles, es possible que parlés sobre aquesta qüestió, però no s'han trobat traduccions de l'alemany.

Una altra possibilitat de recerca estaria vinculada amb Michelangelo, però no se centraria només en aquesta figura. Podria ser interessant estudiar la relació entre el *non-finito* de Michelangelo amb el *non-finito* de Leonardo i Rodin, tres figures de l'art en les que l'inacabat ha tingut una especial rellevància en les seves respectives produccions artístiques. La qüestió del *non-finito* es presenta en aquests tres artistes amb característiques molt diverses, però estudiosos com Josef Gantner a més a més de les diferències, troben punts en comú entre els diferents *non-finito* que podrien denotar possibles influències o inspiracions.

Per concloure, el *non-finito* en tant que no és un tema exclusiu de Michelangelo i és un tema present al llarg de la història de l'art, de fet, ja des de l'antiguitat s'ha presentat adoptant diverses modalitats fins arribar a l'actualitat, es podria realitzar un estudi sobre el desenvolupament del *non-finito* al llarg de la història de l'art fins els nostres dies. Un estudi molt interessant i amb el qual la disciplina de la història de l'art s'enriquiria.

6. BIBLIOGRAFIA

- ACIDINI LUCHINAT, C. *Michelangelo scultore*. Milano: ed.24 ORE di cultura srl, 2006.
- ACIDINI LUCHINAT, C. *Michelangelo pittore*. Milano: ed. 24 ORE di cultura srl, 2011.
- BAROCCHI, Paola. "Finito e non-finito nella critica vasariana", *Arte Antica e Moderna*, n3. Luglio/settembre 1958.
- BALDINI, Umberto. *La obra completa de Miguel Ángel escultor*. Barcelona: ed.Noguer, 1977.
- BRANDT.K.G i altres. *Giovinezza di Michelangelo*. Firenze-Milano: Artificio Skira, 1999.
- BETTINI, Sergio. "Sul Non-Finito di Michelangiolo", *La Nuova Italia*, N.6, 20 giugno 1935-XIII, ed.Firenze.
- BERTINI, Aldo. "Il problema del Non Finito nell'arte di Michelangelo", *L'Arte: Rivista di storia dell'arte medievale e moderna*, Ser.NS, vol.1, 1930, pp. 121-138.

[Consulta desembre 2017]. Disponible a Biosa Periodici Italiani Digitalizzati:

http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1930&id_immagine=20444823&id_periodico=11556&id_testata=72
- BERTINI, Aldo. "Ancora sul non finito di Michelangelo", *L'Arte: Rivista di storia dell'arte medievale e moderna*, 1931, Ser.NS, vol 2, pp. 172-174.

[Consulta desembre 2017]. Disponible a BIASA Periodici Italiani Digitalizzati:

http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1931&id_immagine=3919238&id_periodico=13459&id_testata=72.
- BONELLI, Renato. "Michelangiolo e il Non-Finito", a *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, Firenze-Roma 1964. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1966.
- BURCKHARDT, Jacob. *El Cicerone (1855)*, Barcelona: Obras Maestras editorial Iberia S.A, Vol. III.
- BURKE, Peter. *El Renacimiento italiano cultura y sociedad en Italia*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

- CELLINI, Benvenuto. *Opere*, a cura di Bruno Maier. Milano: Rizzoli, 1968.
- CONDIVI, Ascanio. *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*, edició de David García López, Madrid: ed. Akal, 2007.
- CROCE, Benedetto. "Schönheit und Grenzen der klassischen Form: Burckhardt-Croce-Wölfflin", Quaderni della "Critica", Vol.6, N.16, 1950.

[Consulta març 2018]. Disponible a: Edizione digitale delle riviste: CSI Biblioteca di Filosofia. Università di Roma "La Sapienza" – Fondazione "Biblioteca Benedetto Croce".

<http://annalidibotanica.uniroma1.it/index.php/quadernidellacritica/issue/view/59/showToc>.

- DALMASO, Franca. "A proposito del <<non finito>> in Michelangelo, un giudizio di Delacroix nel <<Journal>>", *trabajos del "Nuevo Circulo Michelangiolesco". Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Torino, Serie II- Vol. XXII, Fasc. I-II, Firenze: Vallecchi Editore, 1954, pp. 211-215.
- DELACROIX, Eugène. *Journal De Eugène Delacroix (1857-1863)*. Paris: Librairie Plon M.CM.L. Publicat des del manuscrit original amb una introducció i notes de André Joubin, Vol.III, Edició revisada i ampliada, 1950.
- DE BENEDETTI, A "Il cosiddetto <<non finito>> di Michelangelo e la sua ultima <<Pietà>>, *EMPORIVM parole e figure*, Vol. CXIII, N.675, p.098, 1951.
- DE TOLNAY, Ch.: *Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto*. Madrid: Alianza, 1992.
- FORCELLINO, Antonio. *Michelangelo. Una vita inquieta*. Bari: ed.Laterza, 2005.
- GANTNER, Josef. "Il Problema del <<non finito>> in Leonardo, Michelangelo e Rodin, *Annali della Scuola Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*. Serie II, Vol 23, 1954, pp. 47-61.
- GHETTI, Mario, *I Papi della memoria, la storia di alcuni pontefici che hanno segnato il cammino della chiesa e la storia dell'umanità*, Roma: Gangnemi Editore, 2012. Roma, Museo di Castel Sant'Angelo.

- GRASSI, Luigi; PEPE, Mario. *Dizionario dei Termini artistici*. Torino: UTET Editrice Spa, 1994.
- GIRARDI, Enzo Noe. *RIME di Michelangelo Buonarroti*. Bari: Letteratura Italiana Einaudi, 1967.
- HIRST, Michael; DUNKERTON, Jill. *Michelangelo giovane, scultore e pittore a Roma 1496-1501*. Módena: Franco Cosimo Panini, 1994.
- OTTONELLI, Giovanni Domenico; BERRETTINI, Pietro (da Cortona). *Trattato della Pittura e Scultura, Uso Et Abuso Loro, (1652), a cura di Vittorio Casale*. Treviso: Libreria Editrice Canova, 1973.
- PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- PRANDI, Adriano. "Il problema del <<Non Finito>>, *Istituto di Storia dell'arte dell'università di Bari studi e contributi di storia dell'arte e di archeologia cristiana*. Bari: Adriatica Editrice, N.S. Fascicolo N.2, 1966, pp. 5-29.
- PARRONCHI, Alessandro. *Opere Giovanili di Michelangelo*. Firenze: L.S. olschki Editore, 1968.
- RECUPERO, Jacopo. *Michelangelo*, Roma: De Luca Editore, 1964.
- RICHARDSON, Jonathan (père et fils). *Traité de la Peinture, et de la Sculpture*. Amsterdam: Chez Herman Uytwerf, 1728.
- RODIN, Auguste. *Auguste Rodin conversaciones sobre arte recogidas por Paul Gsell (1911)*. Venezuela: Monte Avila Latinoamericana, C.A, 1991.
- ROVETTA, Alessandro, *L'ultimo Michelangelo, disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, Milano Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica. Milano: Ed. Silvana 24 marzo-19 giugno 2011.
- VASARI, Giorgio. *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Le Vite de' piu eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore Aretino*. Firenze: G.C. Sansoni, Editore, VII, 1973.

- VASARI, Giorgio. *La vita di Michelangelo: nelle redazioni del 1550 e del 1568*. Milano: R.Ricciardi Editore. Edició comentada per Paola Barocchi, 5 vol., 1962.
- WASSERMAN, Jack. *La Pietà di Michelangelo a Firenze*. Firenze: Mandragora, 2006.
- WITTKOWER, Rudolf. *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza Forma, 1980.
- WOHLER, Christine. *Non-finito als Topos der Moderne, Munchen: Wilhem Fink*. Kunsthischen Institut der Freien Universität Berlin, 2016.

ALTRES DOCUMENTS

PAOLUCCI, Antonio. *Michelangelo. La Pietà Rondanini vista dal prof.Paolucci*, [Enregistrament de video] Consulta desembre 2017. Disponible a youtube : RAI Arte 2014-1016:

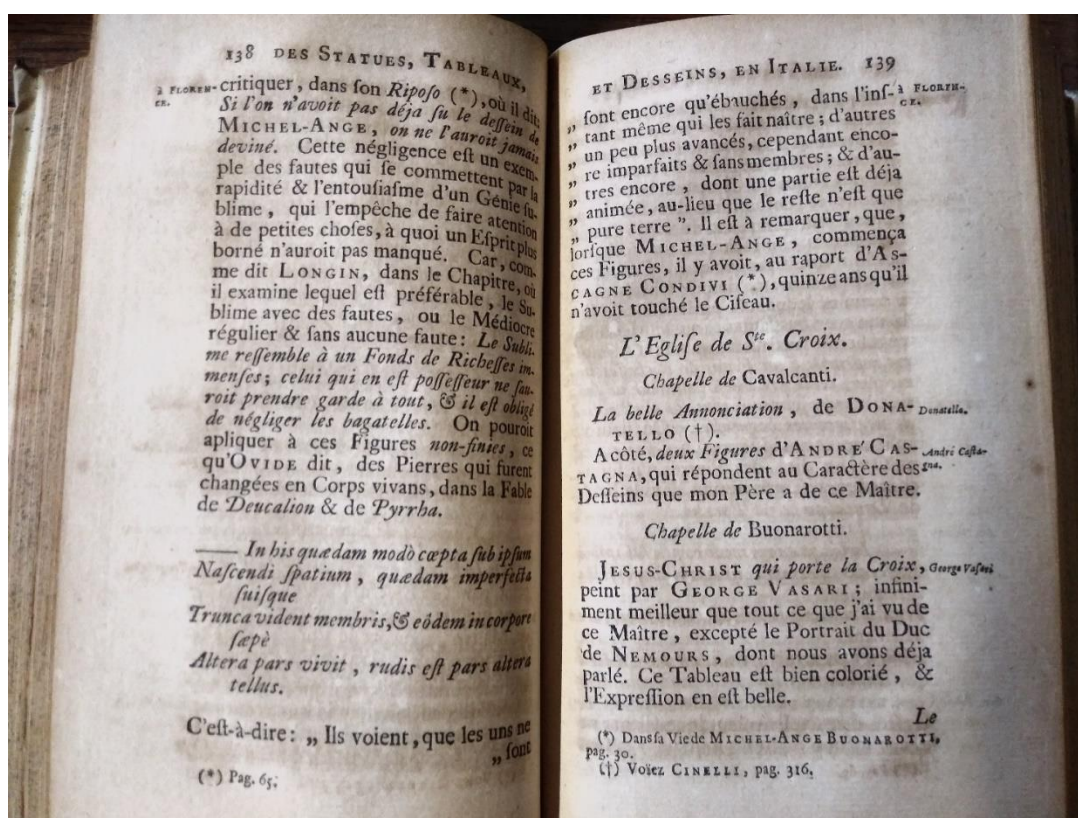
<https://www.youtube.com/watch?v=6RBbgM7f1nI>

7. ANNEX

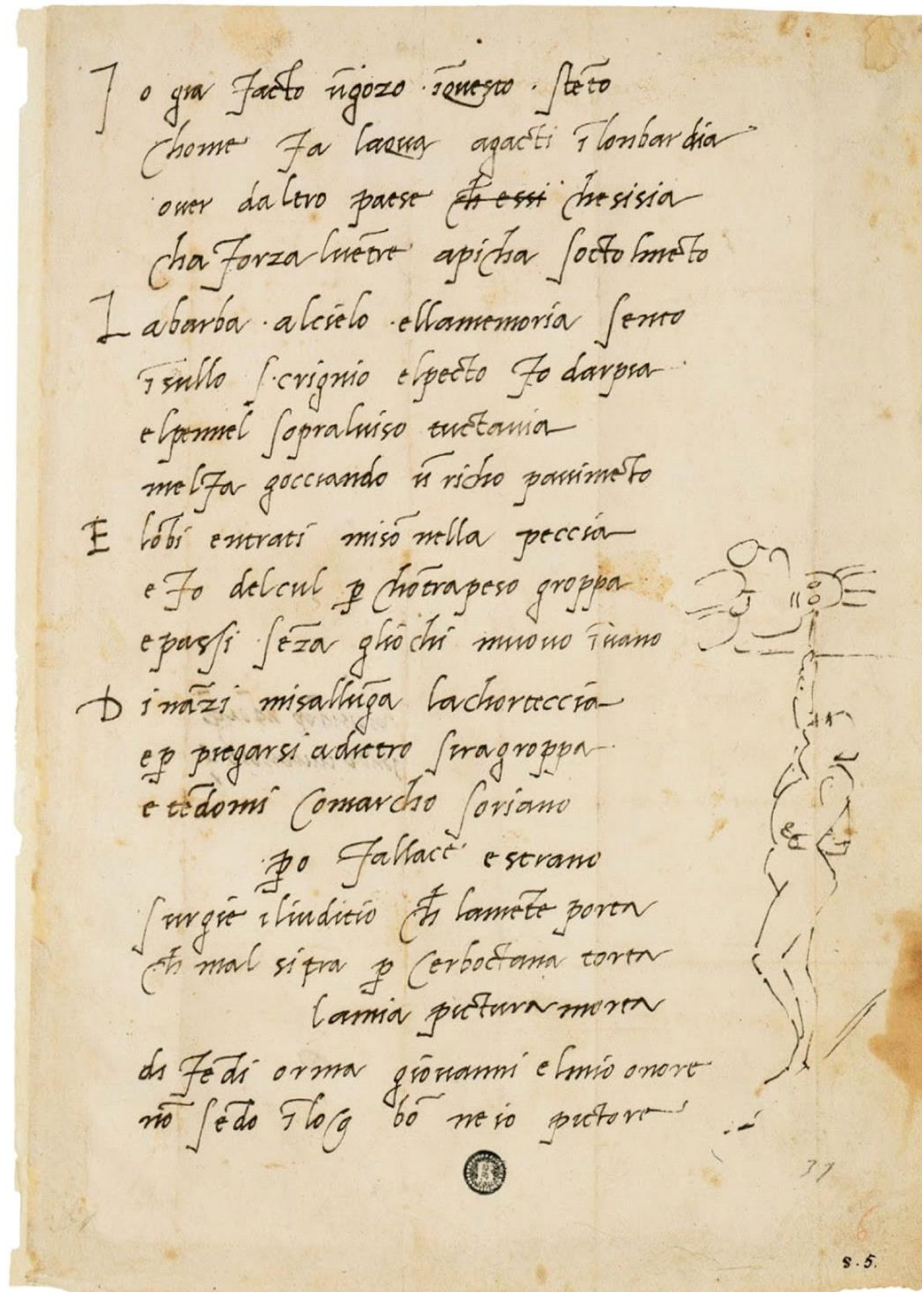
I. RICHARDSON, JONATHAN. "Tractat de la Pintura i de la escultura", Amsterdam: Chez Herman Uytwerf, 1728, p. 138 i 139.

Observem a la pàg.138, línia num.18 el terme "*non-finies*": "On pouroit apliquer a ces figures *non-finies*, ce que Ovide dit, des Pirres qui furent chángées en Corps vivans, dans la fable de Decaulion y de Pyrrha".

Fotografia: Anna Peran



II. MICHELANGELO BUONARROTI, Sonet XIII, Fol.111 escrit entre els anys 1508-1512. Versos amb autoretrat en l'acte de pintar la volta de la Cappella Sistina. Archivio Buonarroti, Florència.



En les següents pàgines s’adjunta la transcripció realitzada per Ana Maria Corbi a l’any 1965 de “l’inventari dels bens” de Michelangelo Buonarroti, anomenat en la font original “*inventario dei beni*” i que també adjuntem en les pàgines 72-73.

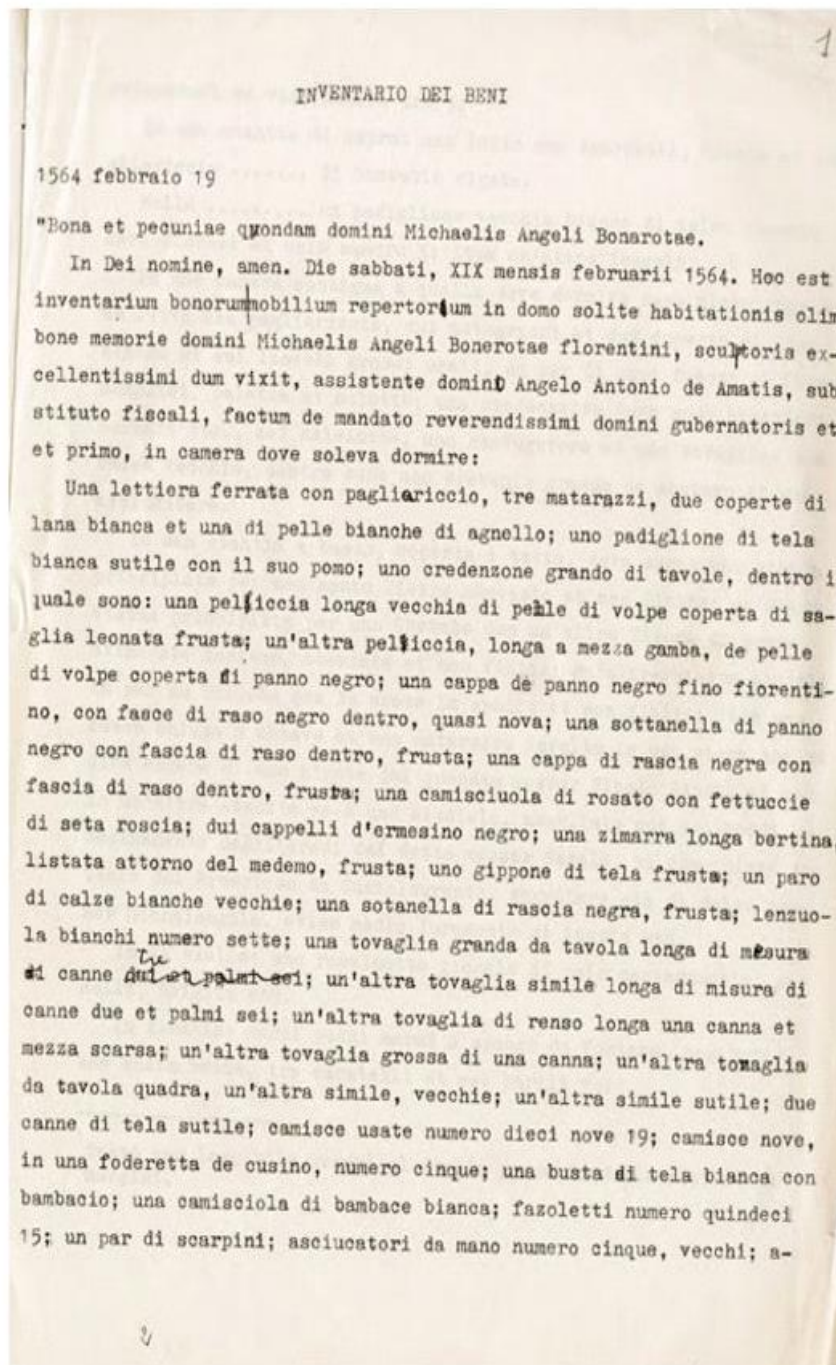
En la transcripció de l’inventari podem observar la precisió amb la qual el notari *Luigi della Torre* amb l’ajuda del substitut fiscal *Angelo Antonio de Amatis*, descriu els efectes personals trobats a la casa de *Marcel de’ Corvi*, residència de Michelangelo a Roma, en el moment de la mort de l’artista. A més dels objectes personals es descriuen tres escultures *non-finite* trobades en una estança a la part baixa de la casa. (Fol2. Línia num.13). Entre aquestes tres obres, trobem la descripció acurada de la coneguda com a *Pietà Rondanini*, l’última obra de Michelangelo i en la qual estava treballant en la seva residència fins el dia de la seva mort el 18 de febrer del 1564.

Tant les imatges originals de l’inventari com les de la transcripció, han estat extretes del catàleg de l’exposició “*Papi della memoria, la storia di alcuni pontefici che hanno segnato il cammino della chiesa e la storia dell’umanità*”¹⁴² consultable online. L’exposició va tenir lloc al Castel’Sant Angelo, Roma, a l’any 2012.

¹⁴²M.A.QUESADA, *Inventario dei beni di Michelangelo Buonarroti e attestazioni relative all’eredità*. A: Catàleg d’exposició: *Papi della memoria, la storia di alcuni pontefici che hanno segnato il cammino della chiesa e la storia dell’umanità*, [en línia]. Roma: Gangnemi Editore. 2012 [Consulta: maig 2018]. Disponible a: <https://books.google.es/books?id=wHpqCwAAQBAJ&pg=PA123&lpg=PA123&dq=online+Papi+della+memoria,+la+storia+di+alcuni+pontefici+che+hanno+segnato+il+cammino+della+chiesa+e+la+storia>.

"INVENTARIO DEI BENI"¹⁴³ de Michelangelo Buonarroti.

Transcripció realitzada per la dott.ssa Ana Maria CORBO a l'any 1965. FOL.1

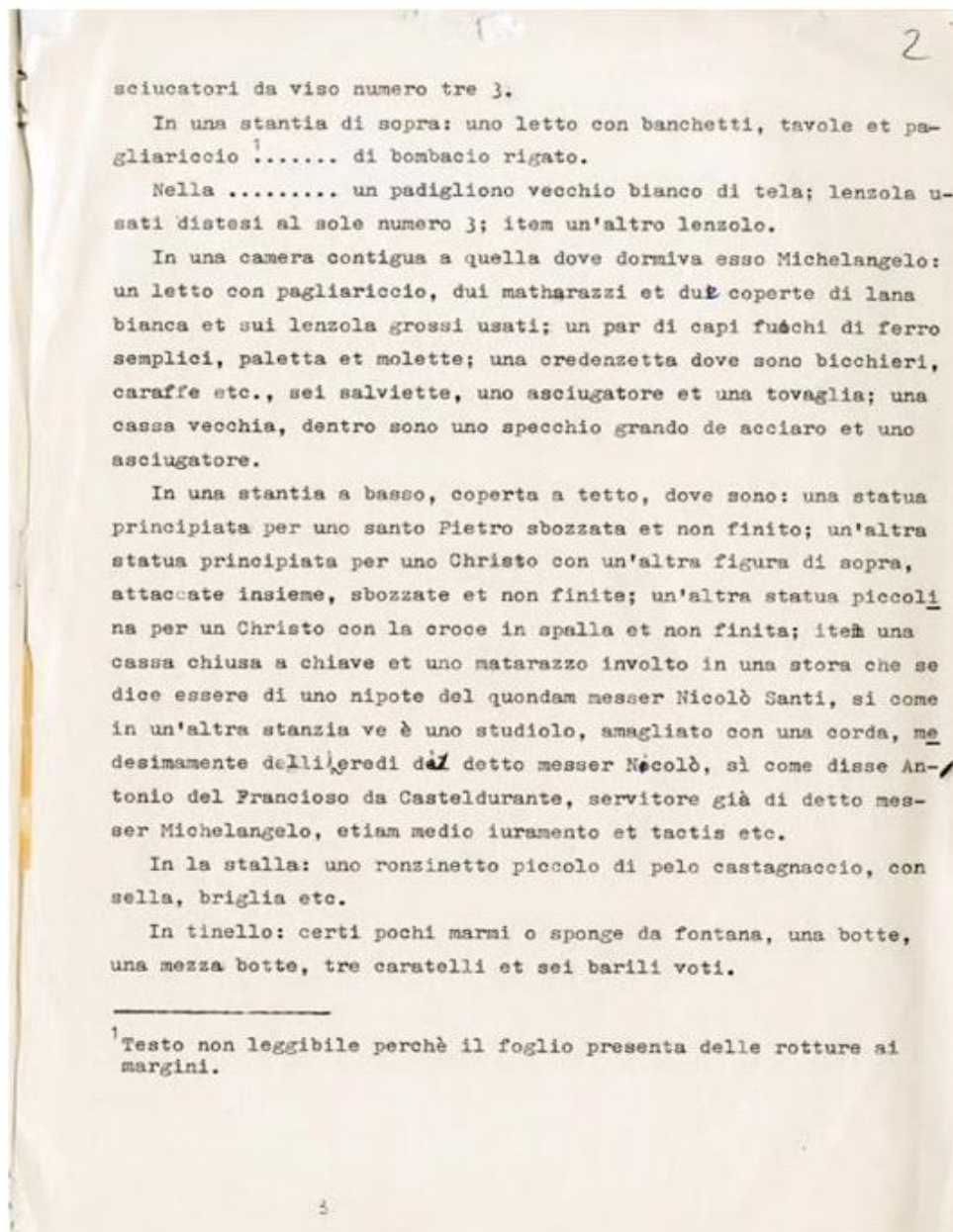


¹⁴³ M.A.QUESADA, (2012), *op.cit*, pàg.74.

"INVENTARIO DEI BENI ¹⁴⁴" de Michelangelo Buonarroti.

Transcripció realitzada per la dott.ssa Ana Maria CORBO. FOL.2

"In una stantia a basso, coperta a tetto, dove sono: una statua principiata per uno santo Pietro abbozzata et non finito; un'altra statua principiata per uno Christo con un'altra figura sopra, attaccate insieme, abbozzate et non finite; un'altra statua piccolina per un Christo con la croce in spalla et non finita" (FOL.2 línia num.13).

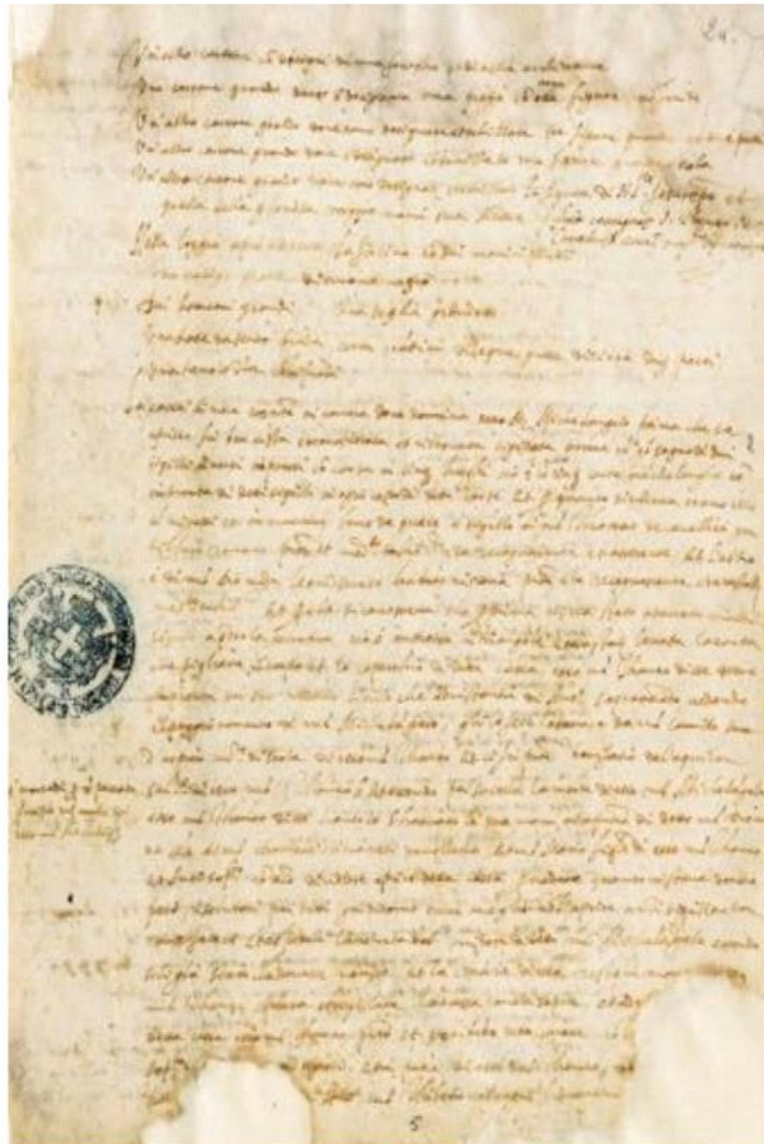


¹⁴⁴ M.A.QUESADA, *Inventario dei beni di Michelangelo Buonarroti e attestazioni relative all'eredità. A: Catàleg d'exposició: Papi della memoria, la storia di alcuni pontefici che hanno segnato il cammino della chiesa e la storia dell'umanità*, Roma: Gangnemi Editore, 2012.pàg. 173. (Exposició a càrrec de Mario Lolli Ghetti. Roma Museo di Castel Sant'Angelo.)

Inventario dei beni di Michelangelo Buonarroti e attestazioni relative all'eredità

Fascicolo manuscrit amb coberta en pergamí de restauració cm 22x29 amb fulls numerats.¹⁴⁵ Fol.2

- Archivio di Stato di Roma

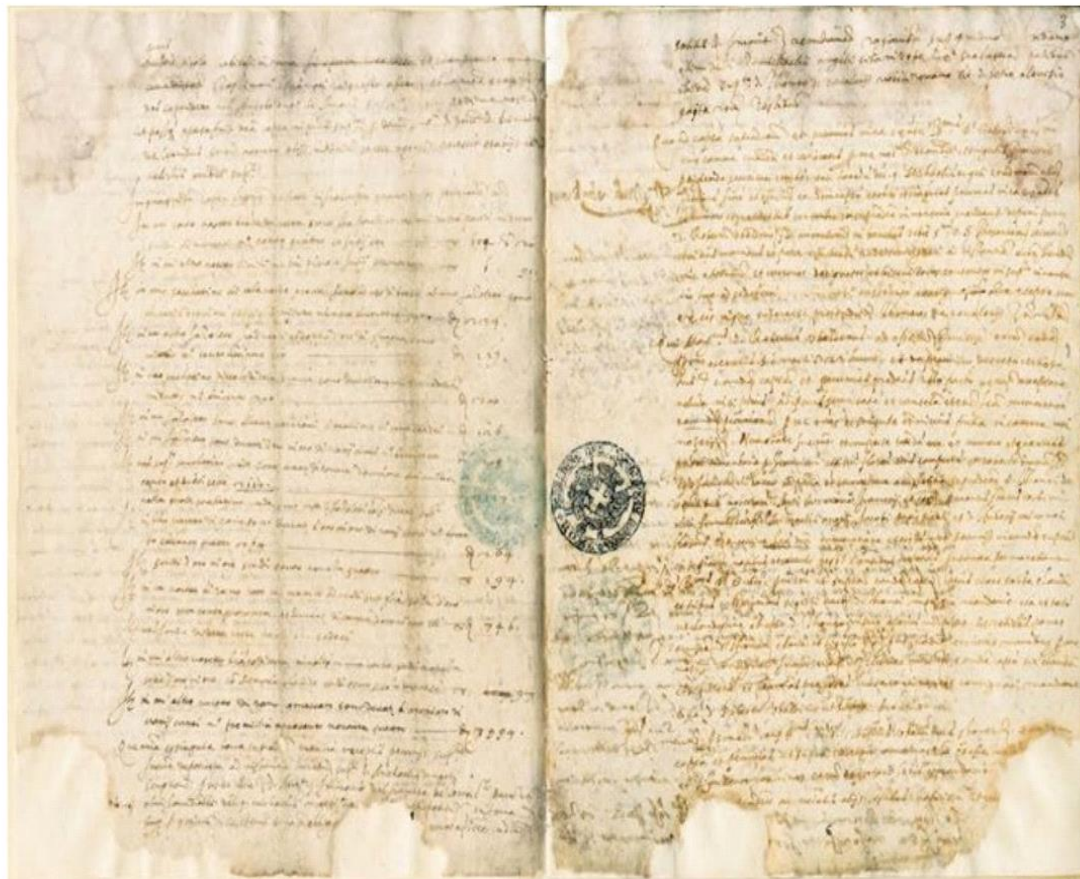


¹⁴⁵ M.A.QUESADA. (2012), pàg.174

Inventario dei beni di Michelangelo Buonarroti e attestazioni relative all'eredità

Fascicolo manuscrit amb coberta en pergamí de restauració 22x29 amb fulls numerats¹⁴⁶. Fol.3

- Archivio di Stato di Roma



¹⁴⁶ M.A.QUESADA, (2012), pàg.174.

ANNEX D'IMATGES

Fig. 1 i 2 (superiors) Michelangelo Buonarroti, *Prigione (Schiavo) Giovane*.

Fig.3 (inferior), Michelangelo Buonarroti, *Prigione (Schiavo) che si risveglia*.

Fotografies realitzades per Anna Peran a la Galleria dell'Accademia, Florencia.

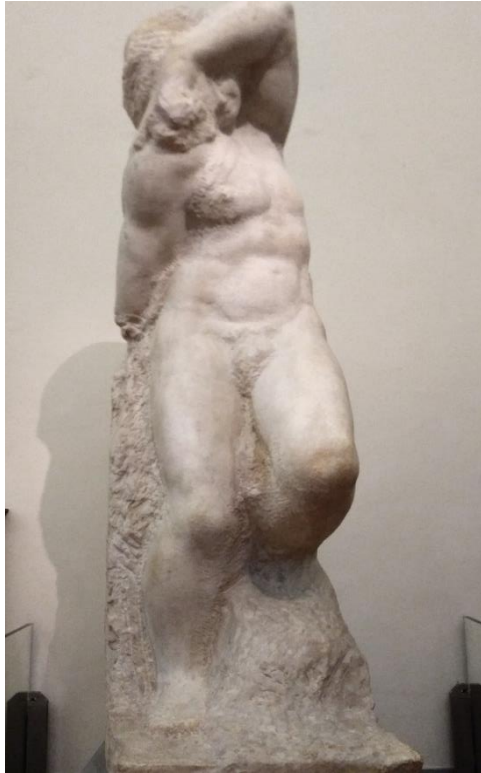


Fig.4 Michelangelo Buonarroti, *Tomba di Giuliano de’ Medici*, 1526-1534, Sagrestia Nuova di San Lorenzo, Florència.

Fotografia realitzada per Anna Peran.

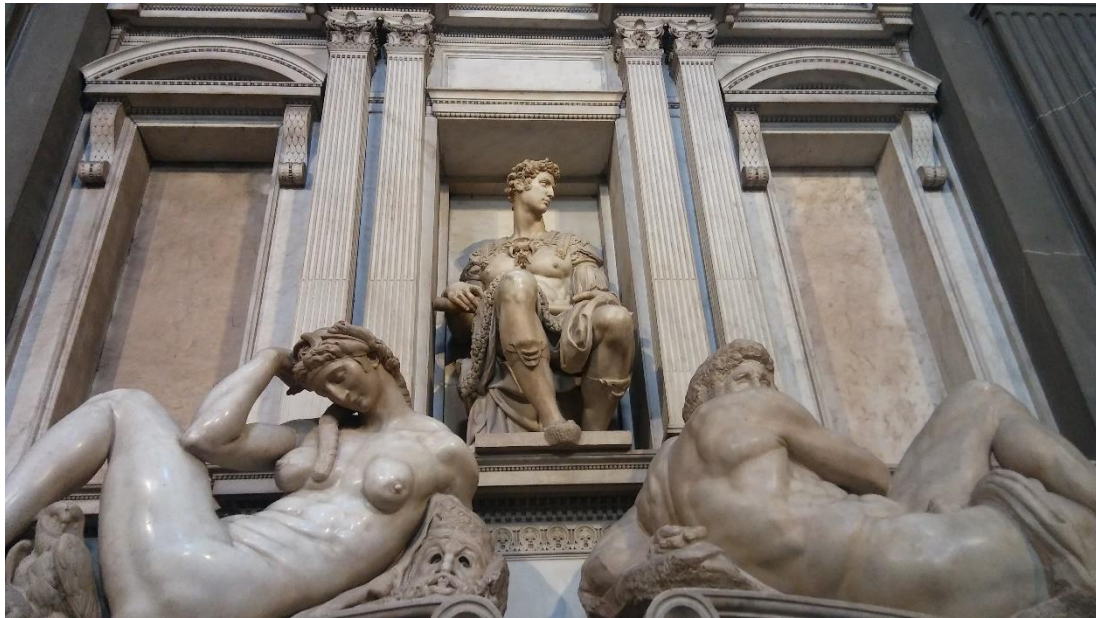


Fig. (Obra autografa) Michelangelo Buonarroti, *Studio per crocifisso*, 1562 circa.
Col.lecció del Conde Antoine Seilern, Londres.

Fotografia: Recuperada de disegnidifigureumane [Data de consulta 22/05/2018]

<http://disegnidifigureumane.blogspot.com.es/2012/01/disegni-di-cristo-in-croce-di.html>



7. LLISTAT D'IL·LUSTRACIONS

Fig. 1: Emilio Santarelli (1840) *Statua di Michelangelo Buonarroti*. Pòrtic dels Uffizi, Florència.

Fotografia: Anna Peran. Florència, 17 d'abril del 2018.

Fig. 2: Francesco di Lorenzo Roselli, (1887). “*Vista della Catena*”, Vista de Florència 1490 circa. Musei Civici Fiorentini, Florència.

Fotografia: Recuperada a *artsandculture* [Consulta: 7/5/2028]:

https://artsandculture.google.com/asset/_/PAGdKUBMGXZCvg

Fig. 3: Anastasio Fontebuoni, (1620) *Michelangelo a Bologna si presenta a Giulio II*, Galleria della Casa Buonarroti, Florència.

Fotografia: recuperada a reprodart [Consulta 7/5/2018]:

<https://www.reprodart.com/a/fontebuoni/michelangeloandpopejulius.html>

Fig. 4: Agostino Ciampelli, *orazione di Benedetto Varchi di fronte al catafalco, nelle solenni esequie di Michelangelo in San Lorenzo*, Casa Buonarroti, Florència.

Fotografia: Recuperada a pinterest [Consulta 7/5/2018]:

<https://it.pinterest.com/pin/116108496613354063/>

Fig. 5: Michelangelo Buonarroti, *Madonna Medicea, Sagrestia Nuova*, Florència.

Fotografia: recuperada a Wikipedia [Consulta 7/5/2018]:

[https://it.wikipedia.org/wiki/Madonna_Medici_\(Michelangelo\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Madonna_Medici_(Michelangelo))

Fig. 6: Michelangelo Buonarroti, *San Matteo*, Galleria dell'Accademia, Florència.

Fotografia: Anna Peran, Florència 17 d'abril del 2018.

Fig. 7: Michelangelo Buonarroti, *Schiavo Barbuto*, Galleria dell'Accademia, Florència.

Fotografia: Anna Peran, Florència 17 d'Abril del 2018.

Fig. 8: Michelangelo Buonarroti, *Schiavo Atlante*, Galleria dell'Accademia, Florència.

Fotografia: Anna Peran, Florència 17 d’abril del 2018.

Fig. 9: Michelangelo Buonarroti, (1518) *Modello per la facciata di San Lorenzo*, fusta. Casa Buonarroti, Florència.

Fotografia: Recuperada a: CasaBuonarroti [Consulta 10/5/2018]:

<http://www.casabuonarroti.it/it/collezioni/opere-michelangelo/modello-per-la-facciata-di-san-lorenzo/>

Fig.10: Projecte de Michelangelo Buonarroti, *Façana inacabada de la Basílica di San Lorenzo*, Florència.

Fotografia: Recuperada a Wikipedia [Data de consulta 9/5/2018]:

https://es.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_de_San_Lorenzo_

Fig. 11: Michelangelo Buonarroti, *Pietà Bandini*, Museo dell’opera di Santa Maria del Fiore, Florència.

Fotografia: Recuperada a Flonthego. [Consulta 11/05/2018]:

<http://www.flonthego.com/2013/arts/museology-reviews/02-06/the-museo-dellopera-del-duomo/>

Fig. 12: : Atribuida amb discussió a Michelangelo Buonarroti, *Madonna di Manchester*, 1494-1495, Londres, National Gallery.

Fotografia: recuperada a Wikipedia [Data de consulta 14/5/2018]:

https://es.wikipedia.org/wiki/Madonna_de_Manchester

Fig. 13: Michelangelo Buonarroti, *Deposizione nel sepolcro (o Il seppellimento di Cristo)*, 1500-1501, Londres, National Gallery.

Fotografia: recuperada a wikipedia [Data de consulta 14/5/2018]:

[en.wikipedia.org/wiki/The_Entombment_\(Michelangelo\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Entombment_(Michelangelo))

Fig. 14: Michelangelo Buonarroti, *Bruto*, Museo del Bargello, Florència.

Fotografia recuperada de: Michelangelobuonarrotietornato. [Consulta 04/06/2018]:

<https://michelangelobuonarrotietornato.com/2014/06/16/bruto-in-trasferta-a-roma/>

Fig. 15: Rodin, Eugène, *L'Âge d'Airain*, Musée d'Orsay, París.

Fotografia recuperada de: artslife [Consulta 15/5/2018]:

<http://www.artslife.com/2017/10/26/rodin-mostra-treviso-centenario-della-scomparsa/>

Fig. 16: Michelangelo Buonarroti, *Schiavo morente*, Museo del Louvre, París

Fotografia recuperada a pinterest [Data de consulta 15/5/2018]:

<https://www.pinterest.es/pin/326229566736309802/>

Fig. 17: Michelangelo Buonarroti. *Tomba di Lorenzo de' Medici, Sagrestia Nuova*, Florència.

Fotografia: Anna Peran agost 2017

Fig. 18: Michelangelo Buonarroti. Particular *Giudizio Finale. Cappella Sistina*. Musei Vaticani.

Fotografia: Recuperada a Wikipedia [Data de Consulta 20/5/2018]

https://it.wikipedia.org/wiki/File:Michelangelo,_Giudizio_Universale_25.jpg

Fig. 19: Michelangelo Buonarroti, *Piccolo modello per a crocifisso abbozzato*, (1562). Casa Buonarroti, Florència.

Fotografia: recuperada a michelangeloetornato [Data de consulta 20/05/2018]:

<https://michelangelobuonarrotietornato.com/2017/04/27/il-crocifisso-abbozzato/>

Fig. 20: Michelangelo Buonarroti, *Pietà Rondanini*, Castello Sforzesco, Milà.

Fotografia: Recuperada a artivisive [Data de consulta 20/5/2018]:

<http://www.artivisive.sns.it/fototeca/scheda.php?id=58211>

Fig. 21: Michelangelo Buonarroti, particular de *Pietà Rondanini*, Castello Sforzesco, Milà.

Fotografia recuperada a reginapacis [Data de consulta 20/5/2018]:

<http://www.reginapacis-saronno.com/a-questa-morte-si-appoggia-chi-vive/>

Fig. 22: Michelangelo Buonarroti, *Madonna col bambino e san Giovannino*, anomenat “*Tondo Pitti*”, (1503-1505), Museo del Bargello, Florència.

Fotografia: Recuperada a Pinterest[Consulta 21/5/2018]:

<https://www.pinterest.es/pin/375839531378934387/>

Fig. 23: Michelangelo Buonarroti, *Madonna col bambino e San Giovannino*, anomenada també “*Tondo Taddei*”, (1504-1506),

Fotografia: Recuperada a Pinterest [Data de consulta 21/5/2018]:

<https://www.pinterest.es/pin/375839531378934387/>

Fig. 24: Michelangelo Buonarroti, *Particular del Modello per crocifisso sbozzato*, (1562), fusta, Casa Buonarroti Florència.

Fotografia: Recuperada a michelangelobuonarrotietornato [Data de consulta 23/5/2018]:

<https://michelangelobuonarrotietornato.com/tag/casa-buonarroti/>